Luigi Prestinenza Puglisi

La Storia dell'architettura 1905-2008

PRIMA VERSIONE

Copyright di Luigi Prestinenza Puglisi

Licenza creative commons: si può copiare tutto o in parte a condizione che si citi la fonte, non si alteri il contenuto e non si tratti di opere a pagamento. La versione ufficiale, che fa testo come modello ed è l'unica controllata e riconosciuta come originale dall'autore, si trova qui al link:

http://presstletter.com/2013/07/storia-dellarchitettura- 1905-2008-testo-completo-di-lpp/

13 luglio 2013 (Prima versione ter)

Sommario

Prima parte

L'architettura moderna **11**

Precursori **12**

1.1 Il movimento Arts and Crafts 12

1.2 Sullivan e Wright 14

1.3 Wagner, Olbrich, Hoffmann 19

1.4 Mackintosh 23

1.5 Berlage 26

1.6 Gaudí 27

1.7 Perret 29

1.8 Garnier 32

Avanguardie: 1905-1914 **35**

2.1 L'accelerazione tecnica e scientifica 35

2.2 Una nuova visione del tempo 38

2.3 La rivoluzione artistica: l'espressionismo 42

2.4 La rivoluzione artistica: il cubismo 45

2.5 Architettura e cubismo 47

2.6 Arte e vita, forma e astrazione 51

2.7 Sottosopra 55

2.8 L'avanguardia 58

2.9 Il Futurismo 60

Industria e ornamento: 1905-1914 **66**

3.1 Ornamento è delitto 66

3.2 Werkbund 68

3.3 Loos a Vienna 69

3.4 Behrens e la AEG, Gropius e le officine Fagus 73

3.5 Wright in Europa 76

3.6 L'esposizione del Werkbund del 1914 79

Idee in guerra 1914-1918 **84**
4.1 La guerra meccanica 84
4.2 Purovisibilità e formalismi 88
4.3 Una filosofia a forma di architettura: il tractatus 90
4.4 Il linguaggio e la forma 92
4.5 Malevič, Tatlin e il grado zero della forma 94
4.6 Dada e l'impossibilità di definire l'arte 98
4.7 Theo van Doesburg e De Stijl 104
4.8 Il purismo e il ritorno all'ordine 110
Commistione dei linguaggi: 1918-1925 **115**
5.1 Commistioni 115
5.2 Tra formalismo e costruttivismo 118
5.3 Linguaggi austroamericani, orientali e mesoamericani 121
5.4 Architettura ed espressionismo 126
5.5 Ordine e disordine 129
5.6 Bauhaus: atto primo 133
5.7 La torre di Babele: due concorsi per i grattacieli 137
5.8 ABC e il costruttivismo 141
5.9 Poetismo e costruttivismo: Teige 144
5.10 Lezione De Stijl 147
5.11 Verso un'architettura 150
5.12 Expo di Parigi 153
5.13 Behne e la sintesi tra espressionismo e razionalismo 158
Maturazione e crisi dei linguaggi: 1925-1933 **164**
6.1 Loos-dada 164
6.2 Nascita e morte del Ring 166
6.3 Razionalismo olandese 171
6.4 Bauhaus: atto secondo 175
6.5 Neutra, Schindler, Wright, Mendelsohn 179
6.6 Lo zoo dell'architettura: il Weissenhofsiedlung 182

6.7 Gli italiani al Weissenhof 188
6.8 Wittgenstein house 190
6.9 Bauhaus: atto terzo 193
6.10 Le Corbusier, Mies e lo spirito dell'epoca 195
6.11 Sintesi sovietica 200
6.12 CIAM 203
6.13 Architettura della luce 211
6.14 Grattacieli 213
6.15 Chareau e la Maison de verre 215
6.16 Fuller e la Dymaxion 220
6.17 Dieci anni di rivoluzione fascista 224
6.18 Bauhaus: ultimo atto 228
6.19 International Style 230
6.20 Epilogo 233

Seconda parte
Declino e rinascita dell'architettura moderna **237**
Tra natura e tecnologia: 1933-1944 **238**
1.1 Dopo il classicismo 238
1.2 Le Corbusier al bivio 241
1.3 Wright e la stagione dei capolavori 245
1.4 Asplund, Aalto e l'architettura organica in Europa 251
1.5 Prouvé: esercizi di High Tech 254
1.6 Contraddizioni dell'architettura italiana 257
1.7 The World of Tomorrow 264
1.8 Kiesler e il Correalism 267
Risvegli: 1945-1955 **270**
2.1 Una nuova monumentalità 270
2.2 Le Corbusier e il brutalismo 272
2.3 Eames' house 277

2.4 Wright: opere della tarda maturità 279
2.5 Mies americano 282
2.6 Endless House 286
2.7 Niemeyer 287
2.8 L'architettura organica di Scharoun 289
2.9 La nuova vita di Kahn 292
2.10 Aalto. Due capolavori 295
2.11 L'Italia tra organicismo, neorealismo e nostalgia della storia 297
2.12 Urban Design, Team 10, New Brutalism 305

Terza parte
Dal moderno al contemporaneo 311
Una nuova era: 1956-65 312
1.1 Una nuova era 312
1.2 This is Tomorrow 314
1.3 Situazioni 317
1.4 Gutai e Metabolismo 319
1.5 Saarineen: tra storia e tecnologia 324
1.6 Utzon e la Sidney Opera House 328
1.7 Scharoun: due capolavori 330
1.8 Aalto e i lavori della maturità 332
1.9 Kahn e la linea della nostalgia 334
1.10 Inquietudini italiane 337
1.11 Altre tendenze in Italia 341
1.12 Due poeti: Scarpa e Michelucci 342
1.13 Brasilia 345
1.14 Le Corbusier: verso una nuova architettura 347
1.15 Fun Palace 348
1.16 Johansen e l'informale 350
1.17 Archigram: gli inizi (1961-1964) 352
1.18 La linea arcaico-ecologica 355
1.19 Tange tra oriente e occidente 357
1.20 Gli ultimi lavori di Kahn 359
1.21 Inquietudini inglesi: Stirling, Lasdun 361
Poetiche della contestazione 1966-1970 365
2.1 Contro l'interpretazione 365
2.2 Contraddizioni e complessità 367
2.3 Archigram 1966: il nuovo corso 369
2.4 Avanguardie e contestazione 371
2.5 Megastrutture: tra Habitat 67 e Osaka 378
2.6 Ecologia e rifiuto dei valori urbani 387
2.7 Tra Land e Concettuale: l'architettura come cosa mentale 390
L'ossessione del linguaggio: 1970-1975 397
3.1 Five Architects, NY 397
3.2 Learning from Las Vegas 403
3.3 Site 406
3.4 The New Domestic Landscape:1972 408
3.5 Anarchitettura 414
3.6 Aldo Rossi e la Tendenza 418
3.7 Post Modern 421
Rizomi: 1975-1980 424
4.1 Rizomi 424
4.2. Dagli Archigram all'High Tech 431
4.3. Neofunzionalismo o Postfunzionalismo? 434
4.4. Tschumi tra erotismo e poetica del corpo 437
4.5. Koolhaas e la cultura della congestione 439
4.6 Ito e l'architettura come virtualità interiore 442
4.7 Gehry: streaptease californiano 445

4.8 Morte a Venezia: 1980 449
Architecture is now: 1980-1989 453
5.1 Uscire dal lutto 453
5.2. Jameson e la logica del tardo capitalismo 456
5.3 Estetica del sublime 459
5.4 I layer dell'Architectural Association 464
5.5. Architettura e natura 470
5.6. Architecture is now 474
5.7. Choral Works 476
5.8. Electronic ecology 480

Quarta parte
Verso i nostri giorni 485
Dopo il decostruttivismo: 1988-1992 486
1.1 Antecedenti 486
1.2 Deconstructivist Architecture 489
1.3 Un nuovo paradigma 495
1.4 Zaha e il gioco degli opposti 501
1.5 Rem Koolhaas: il metodo e i suoi paradossi 504
1.6 Frank O. Gehry: nuovi metodi per comporre 510
1.7 Disgiunzione e dislocazione 513
1.8 Tra gesto e percezione: Fuksas e Holl 517
1.9 La linea minimalista: Herzog & de Meuron 519
1.10 La line minimalista in Inghilterra, Francia e in Giappone 522
1.11 Sviluppi dell'high tech 525
1.12 Post Modernism e linee moderniste tradizionaliste 529
1.13 L'eredità del decostruttivismo 532
Nuove direzioni: 1993-1997 534
2.1 La svolta del 1993 534

2.2 Edifici esplosivi 537
2.3 Tra Los Angeles, Graz e Barcellona 541
2.4 Radicals and Coop Himmelb(l)au 545
2.5 Nouvel : trasparenza e oltre 547
2.6 Herzog & de Meuron e la pelle degli edifici 549
2.7 Minimalismi 552
2.8 Questions of perception 553
2.9 Koolhaas: Euralille 555
2.10 The Poetics of Electronic: tra blob e metafore 558
2.11 Eco Tech 562
2.12 Renzo Piano's Soft-Tech 564
2.13 PAYS-BAS_prospectives 566
2.14 Pro and Versus a New Architecture 568
2.15 The MoMA's New Wing. 572
2.16 Verso una nuova stagione 574
A season for masterpieces: 1998-2001 576
3.1 Il Guggenheim di Gehry a Bilbao 576
3.2 La casa di Koolhaas a Floriac 582
3.3 Il museo ebraico di Libeskind a Berlino 586
3.4 Il KKL di Nouvel a Lucerna 589
3.5 The Unprivate house 591
3.6 Möbius House 594
3.7 A Dutchness in the State of Architecture 597
3.8 Paesaggio e nuovi linguaggi 601
3.9 Nuovi paesaggi: West and East Coast 613
3.10 Una nuova avanguardia 617
3.11 Paesaggio o oggetti estetici? 620
3.12 Aesthetics, Ethics, Mutations 624
3.13 Undici Settembre Duemilauno 627
3.14 Da dove ripartire? 629

Trends: 2002-2007 **631**
4.1 World Trade Center 631
4.2 Tra nuvole e monoliti 636
4.3 Lo Star System 638
4.4 La crisi dello Star System 642
4.5 La crisi della critica 646
4.6 Fine dello Star System? 648
4.7 Dieci Opere 650
4.8 Supercreatività e ultraminimalismo 660
4.9 Back to basics 664
4.10 Dove andare 667

Prima parte

L'architettura moderna

Parte i capitolo i

Precursori

1.1 Il movimento Arts and Crafts

Il problema che più di ogni altro assilla il nuovo secolo è la produzione industriale, resa possibile dalle macchine. Che ruolo può avere l'artigianato, in un'epoca in cui tutto può e deve essere prodotto in serie? Che funzione ha la fantasia, la manualità, il pezzo unico, in un mondo che si muove inarrestabile con i tempi dell'orologio e dove il tempo, che scandisce i ritmi della produzione, è denaro? In questa prospettiva, come devono essere ridefiniti il bello, il vero? La domanda ha un risvolto estetico e pratico, ma soprattutto morale. Investe il progetto di società che si vuole realizzare, un equilibrio di valori senza i quali perde senso ogni ragionamento di edilizia o di urbanistica. Se la macchina capovolge equilibri, usi, tempi e spazi, il mondo è da ridisegnare. Giocoforza, l'architetto diventa un profeta, un utopista, un demiurgo.

Ancorata l'architettura alla moralità, i protagonisti di questi anni si rivolgono alla tradizione delle Arts and Crafts. Al movimento, cresciuto in Inghilterra a partire dalla metà dell'ottocento sulle iniziative di William Morris, si ispirano il viennese Wagner e i suoi discepoli: Josef Hoffmann e Koloman Moser, che nel 1903 daranno vita alla Wiener Werkstätten, e Joseph Maria Olbrich, che ne riverserà lo spirito nella costruzione della colonia di Darmstadt. Berlage e la scuola di Amsterdam, che ne sentiranno

il richiamo, influenzati dall'estetica neomedievale. Il belga Van de Velde, il tedesco Peter Behrens e il suo giovane assistente Walter Gropius, che ne saranno tanto presi da aderire al Werkbund che nascerà a Monaco nell'ottobre del 1907. Gli architetti britannici: Francis Annesley Voysey, William Richard Lethaby, Charles Robert Ashbee, C. Harrison Townsend, Charles Rennie Mackintosh. E infine Frank LL.Wright, che cercherà di introdurne i principi in America, con un manifesto letto nel 1901 a Chicago dal titolo The Art and Craft of the Machine. Wright parla della tecnologia come di un partner indispensabile, sottolinea l'importanza dell'uso di nuovi materiali, critica le architetture commerciali e l'ossessione, crescente in America a partire dall'esposizione di Chicago del 1893, di usare "reperti archeologici di ossa che rinsecchiscono e imbiancano al sole".

È soprattutto nel campo della progettazione residenziale che si delinea un modo di vedere comune. Le abitazioni realizzate in questi anni da Voysey, Olbrich, Mackintosh, Wright, infatti, al di là di specifici aspetti stilistici, condividono le stesse preoccupazioni di onestà strutturale, di uso di materiali naturali, di integrazione nell'ambiente naturale, di articolazione volumetrica, di prevalenza per la dimensione orizzontale, di assenza di accentuazioni retoriche o di utilizzo di ornamentazioni classiche. Gli interni sono liberamente disposti, agerarchici, con spazi concatenati, proiettati all'esterno tramite bovindi o centrati all'interno sull'elemento simbolico del camino.

Wright più di tutti è ossessionato dal tema residenziale. Intuisce che i suoi clienti sono i nuovi borghesi, non più legati alle flaccide abitudini dell'aristocrazia, ma dediti al lavoro imprenditoriale e amanti dello sport e della natura. Per questa nuova classe sociale, che si muove in automobile e, nel tempo libero, in bicicletta, inventa

senza sosta modelli abitativi che pubblicizza attraverso riviste di settore e giornali femminili. Sono le case Prairie, o "case della prateria". Nel 1900, per esempio, lancia una campagna attraverso il "Ladies' Home Journal". Propone due case che si possono realizzare la prima con 7000 dollari, la seconda con 5800. La pianta della più grande è fatta di spazi fluidi con tramezzi ridotti al minimo. Al piano terra una cucina che serve un singolo ambiente con salotto, zona pranzo e studio. Al piano superiore due stanze da letto che si affacciano sullo spazio comune.

Capolavoro dello stile Prairie è la Robie House, del 1908. Qui il tema dell'orizzontalità raggiunge la massima intensità. I piani a sbalzo, aprendola, proiettano la casa verso lo spazio circostante. Il primo piano lungo la direzione longitudinale, il secondo in senso perpendicolare. "Terrazze, muretti, davanzali", nota Bruno Zevi, "specie nelle estremità accentuano la vocazione dei due livelli a svincolarsi dalla prigione scatolare". Ricuce la composizione il camino che all'esterno funge da perno e all'interno da fulcro del salone, uno spazio fluido che si allunga attraverso due bovindi da cui è possibile osservare il panorama circostante. Nonostante le decorazioni di gusto liberty, anche se reinventate nel personale stile dell'architetto americano, la casa è di un'asciutta modernità. Culmine di un processo segnato da tappe ravvicinate: la Willits del 1901-1902, la Dana del 1902-1904, la Martin del 1904, la Coonley del 1907-1908.

1.2 Sullivan e Wright

Wright è un personaggio multiforme e solo con difficoltà può essere classificato all'interno di un solo stile o tendenza.

Nato nel 1867, è di un anno più anziano di Mackintosh e di Behrens (1868), di tre di Loos (1870), di quattro più giovane di van

de Velde (1863). Nel 1887, dopo aver lasciato a metà l'università, si trasferisce a Chicago, una città in piena espansione economica e in cui una nuova generazione di architetti sta producendo i primi grattacieli, grazie all'introduzione del sistema a ossatura metallica e dell'ascensore.

È un momento esaltante, segnato da continui avanzamenti tecnologici e da una nuova estetica fondata sulla sincerità strutturale, sul perseguimento dell'economia nella realizzazione, sul ripensamento dell'ornamento ridotto all'essenziale e, in ogni caso, razionalizzato in forme standardizzate e ripetibili. Nel 1879 e nel 1889 William Le Baron Jenney con i due Leiter Building realizza edifici commerciali con struttura in ferro. John Wellborn Root con il Monadnock Building del 1891, caratterizzato dall'ondulata sequenza di bow window e nelle magistrali rastremature degli angoli, si avvicina ai venti piani. Daniel Burnham con il Reliance Building realizza un prototipo di grattacielo con perfetti gradienti chiaroscurali.

Wright entra, dapprima, nello studio di Joseph Lyman Silsbee, assertore dello Shingle Style, un pasticcio eclettico ma immune da tendenze classiciste; poi lavora nell'ufficio di Beers, Clay & Dutton per trasferirsi definitivamente da Adler & Sullivan. È uno dei più importanti studi della città, gestito da due figure complementari: Dankmar Adler, solido sotto l'aspetto professionale e tecnicamente preparato, esperto come pochi di acustica, e Louis Sullivan, artisticamente geniale, esuberante, generoso, ma umanamente sprovveduto. Wright legherà subito con il secondo, di pochi anni più vecchio di lui (Louis è del 1956, mentre Adler è del 1944), definendolo "lieber Meister", l'amato maestro. Insieme discutono a lungo, lavorando a numerosi progetti, tra cui l'auditorium di Chicago, un complesso polifunzionale nell'attico della cui struttura

trasferiscono lo studio. Nel frattempo, sposa Catherine Tobin e, grazie a un prestito concessogli dal principale, acquista un terreno a Oak Park dove costruisce la propria casa e inizia, di nascosto, a svolgere un'attività privata collaterale, anche per mantenere una famiglia sempre più numerosa. Disegna una decina di abitazioni, corrette ma nessuna di particolare interesse. Servono a sondare le possibilità espressive di tutti gli stili: dal romanico al rinascimentale. Il lavoro viene scoperto da Sullivan, che lo licenzia per aver rotto i termini contrattuali di esclusività che lo legavano allo studio.

I tempi, dopo la prima fase pionieristica, stanno però per cambiare, diventando sempre più difficili per l'innovazione architettonica. Poco prima di essere licenziato, Wright partecipa con Sullivan all'esposizione colombiana di Chicago del 1893. Può così vedere l'inizio di una progressiva emarginazione del maestro, l'affermarsi dello stile Beaux-Arts, il trionfo di un retorico e bianco classicismo, la fine del periodo eroico della scuola di Chicago, l'esaurirsi della ricerca libera dai condizionamenti stilistici, l'abbandono di una creatività esuberante che, pur confrontandosi con la felicità formativa del liberty, non ne accetta le frivolezze ed è in continuo dialogo con le forme della natura.

Sullivan, in occasione dell'esposizione, realizza una stupefacente Golden Doorway per il Transportation Building che gli è affidato. È una serie concentrica di archi rientranti inscritta in un portale a riquadri prefabbricati caratterizzati da bassorilievi floreali. Ha insieme forza plastica e lirismo decorativo. Non mancano due piccole pagode laterali tanto belle da infischiarsene di ogni effetto kitsch. I commenti dei visitatori sono scioccati. Il corrispondente dell'australiano "Melbourne Argus" giudica l'opera come la peggiore dell'intera esposizione. Vi sono anche voci di aperto plauso. Il critico della "Revue des Arts Décoratifs" elogia l'edificio

senza riserve. Il giovane Adolf Loos certo assiste all'esposizione: conserverà di Sullivan un buon ricordo.

Il destino di Sullivan, che dal 1895 si separa da Adler, è segnato da un lento e inesorabile declino, accelerato dall'alcolismo. Wright, nel pieno delle sue energie, aggiunge alla casa di Oak Park il corpo dello studio e inizia una brillante carriera di architetto. Delle sue opere residenziali abbiamo brevemente accennato. Vi sono poi gli edifici a carattere pubblico. Due spiccano: il Larkin Building di Buffalo e il Tempio unitario di Oak Park.

L'edificio per l'amministrazione della Larkin Co. di Buffalo, realizzato tra il 1904 e il 1905, è uno spazio unitario a tutt'altezza, segnato da un gigantesco ordine gigante su cui sono appesi i ballatoi destinati agli uffici. Sembra l'esatta antitesi delle case che si aprono lungo lo spazio della prateria. Sul fronte esterno appare come un forte assiro-babilonese in mattoni, ritmato da masse plastiche ad andamento verticale. Sul prospetto laterale, concepito come un portale, sono incastrati otto pilastri giganti che scandiscono le finestre e una loggia che buca il volume mettendo in risalto giganteschi quanto astratti capitelli, trattati come inserti scultorei. L'edificio è fortemente introverso, calamitato verso lo spazio interno, quasi a vietare ogni contatto con l'esterno per stimolare la completa concentrazione sul lavoro. All'interno è permeabile in ogni sua parte, per favorire la comunicazione ma soprattutto il condizionamento dell'aria. È considerato uno dei primi edifici ad aver adottato questa tecnologia innovativa.

Il Tempio unitario di Oak Park, a cui Wright lavora dal 1904, è fatto con pochi soldi, in calcestruzzo lasciato a vista. Lo spazio cubico dell'aula assembleare dialoga con il più basso volume del corpo di servizio, composto anch'esso sulla matrice di tre quadrati perfetti leggibili in pianta. Anch'esso chiuso in se stesso, è uno spazio

fortemente centrale. Per esaltarne la funzione è illuminato dall'alto da un cassettonato chiuso a vetri. Ricorda gli edifici rinascimentali per l'assoluto controllo dello spazio ottenuto tramite l'articolazione plastica, marcata ed evidenziata, alla maniera brunelleschiana, da fasce e inserti (in Wright, però, sono in legno) e per l'intensa, quasi scenografica luminosità.

Nel 1905 Wright si reca in Giappone, alla scoperta di una cultura che conosce e che ha già apprezzato durante l'esposizione colombiana, dov'era stato ricostruito un tempio. Il viaggio avrà su di lui una notevole influenza. La casa giapponese gli appare come "un tempio di suprema pulizia ed essenzialità". È colpito dalla fluida spazialità di ambienti concatenati fra loro, separati da leggeri e scorrevoli diaframmi, dalla stretta integrazione tra edificio e natura. Impara dai giardini giapponesi l'arte di un ordine disordinato e l'artificio di miniaturizzare gli oggetti, per dare all'uomo la sensazione di una maggiore padronanza del proprio spazio esistenziale. Si lascia affascinare dalle stampe orientali, delle quali diventa un collezionista e la cui vendita gli permetterà, in seguito, di affrontare momenti economicamente difficili. La cultura giapponese, insieme a quella mesoamericana, che studia negli stessi anni ma approfondirà dopo la guerra, saranno le strade obbligate per sfuggire al classicismo e al formalismo Beaux-Arts. In questo, il suo profilo non è dissimile da quello degli artisti parigini e tedeschi che negli stessi anni scoprono le maschere africane e le culture primitive, sorretti dall'ipotesi che tali arti fossero più vicine al vero di quelle passate attraverso i filtri del formalismo e dell'accademia.

A partire dal 1905, Wright condensa il proprio credo in una serie di articoli dal titolo In the cause of architecture, che appaiono sulla rivista "The Architectural Record". Sei i principi messi a fuoco. Costituiscono il nucleo dell'architettura organica. Sono: misurare

l'arte attraverso la semplicità e il riposo; consentire tanti stili quante sono le persone; lasciare che un edificio fiorisca dal contesto e si armonizzi con l'ambiente; armonizzare o "convenzionalizzare" i colori con l'ambiente circostante così come avviene in natura; rivelare e non nascondere la natura dei materiali; costruire con carattere ed energia piuttosto che in accordo con gli stili predominanti. L'obiettivo è ambizioso: riconciliare architettura e natura per rimettere l'uomo al centro del cosmo vivente. Il grande focolare posto al centro di ogni Prairie House sarà l'esplicitazione simbolica di questa religione individualista e dai forti accenti panteisti.

Attraverso l'insegnamento e l'influenza di Wright, lo stile Prairie si diffonde a Chicago e nel Midwest. Conterà protagonisti di un certo talento. Tra questi: Walter Burley Griffin, George Grant Elsmie e William Gray Purcell. Saranno accomunati dall'amore per la dimensione orizzontale, per tetti lunghi e sporgenti, per la scelta di materiali naturali e anche per un modo inconfondibile nel presentare i loro progetti, immersi in un delizioso fluire di alberi e di fiori.

1.3 Wagner, Olbrich, Hoffmann

Se in America Sullivan e Wright assimilano la rivoluzione dell'Art Nouveau senza lasciarsene imprigionare, caricando la ricerca di tensione ideale e preparando le basi per l'architettura contemporanea, in Europa, tra il 1905 e il 1914 registriamo la presenza di alcuni personaggi di eccezionale levatura. Intuiscono che sta mutando il quadro di riferimento e non esitano a mettere in crisi ideologie e poetiche. In Austria sono Wagner, Olbrich, Hoffmann, in Scozia Mackintosh, in Olanda Berlage, in Belgio Horta e van de Velde. In Spagna, negli stessi anni, un genio solitario, Gaudí, sperimenta una

architettura insieme arcaica e moderna, dalle ancor'oggi insondate potenzialità. Vi sono, infine, i francesi Perret e Garnier. Il primo pone in termini estetici innovativi il problema dell'uso del cemento armato, il nuovo materiale da costruzione con il quale sarà realizzata buona parte della produzione edilizia a venire. Il secondo mette a punto uno schema innovativo di città industriale intuendo che il problema della nuova architettura è, in primo luogo, quello della sua contestualizzzazione urbanistica.

Otto Wagner si forma nel clima classicista. Studia i testi e i progetti di Karl Friedrich Schinkel, Gottfried Semper e Theophil Hansen. S'ispira alla grande maniera viennese, non estranea a sollecitazioni barocceggianti. Dal 1894, con un rapido mutamento di fronte, si fa affascinare dall'Art Nouveau anche se ne rifiuterà gli eccessi. Tra il 1894 e il 1901 ne sonda, anche grazie alla mediazione di Olbrich, i principi negli edifici della metropolitana di Vienna. Nel 1895 pubblica le lezioni del primo anno di insegnamento all'Accademia di belle Arti. Titolo: Moderne Architektur. Le tesi sono innovative, anche se non dissimili da quelle sostenute in altri paesi da altri innovatori, per esempio van de Velde, che conoscerà nel 1897: occorre orientarsi verso la vita moderna, perseguire la semplicità, capire le nuove condizioni metropolitane, essere realisti nella scelta delle tecniche e dei materiali da costruzione. Entusiasma i discepoli che gravitano nel suo studio. Sono: Schöntal, Fabiani, Kammerer, Bauer, Ehn, i fratelli Gessner, Kotera, Plecˇnick, Perco, Schindler, Hoppe, Pirchau, Lichtbau, Olbrich, Hoffmann.

Afferma: "In questa nuova società non si può parlare più della scelta di uno stile come supporto alla creazione architettonica. L'architetto dovrà creare forme nuove o adattare quelle che corrispondono meglio alle attuali tecniche di costruzione e alle necessità del nostro tempo; solo così risponderanno a verità". E

subito dopo aggiunge: "L'architetto può certo attingere al ricco forziere della tradizione: non copiare i modelli prescelti, ma adattarli ai propri fini rinnovandoli radicalmente".

Lontano da ogni nostalgia medievaleggiante, Wagner realizza opere di misurata compostezza e di raffinata fattura. Tra questi il suo capolavoro è la Cassa di Risparmio Postale a Vienna, realizzato tra il 1903 e il 1912. Si caratterizza per il rivestimento denunciato come tale mediante bulloni a vista che fissano le lastre in pietra, per raffinati dettagli costruttivi di vago sapore macchinista e per una poetica degli spazi sobri, misurati, luminosi.

Josef Hoffmann prosegue la strada del maestro verso la conciliazione tra forme nuove e motivi della tradizione classica. La sua opera più riuscita è il Palazzo Stoclet (1905-11), dove però si distacca da tale assunto per abbracciare una sperimentazione autenticamente moderna. L'edificio è sorprendentemente dinamico sia lungo l'orizzontale, grazie alla libera conformazione della pianta, sia lungo le verticali, grazie a una vibrante articolazione volumetrica che culmina con la caratteristica torre. "Personificazione", secondo Edoardo Persico, "degli ideali più virili della borghesia europea", Palazzo Stoclet è anche un'officina in cui lavorano i più importanti artisti della secessione: Klimt, Moser, Czeschka, Metzner, Minne, Knhopff. L'obiettivo è l'opera d'arte totale. Lo stesso che spingerà van de Velde a tagliare gli abiti per la moglie e, in America, Wright a disegnare vetrate e vasellami, facendosi aiutare da scultori e artigiani specialisti.

È Joseph Maria Olbrich, l'altro grande discepolo di Wagner, che con passione e felicità figurativa si muove con maggiore coerenza in direzione del rinnovamento delle arti e di una nuova stagione espressiva. Responsabile, per conto di Wagner, dei lavori della metropolitana viennese, fonda nel 1897 con Hoffmann, Koloman

Moser e Gustav Klimt l'associazione d'artisti della Secessione viennese. Tra il 1897 e il 1898 ne realizza la sede. È un volume cubiforme alla cui pesantezza si contrappone una leggerissima cupola in lamine dorate. Wright studierà ammirato questo edificio, abilmente giocato sulla logica dei contrasti.

Autore di magnifici interni che ricordano, per fluidità spaziale e sapienza decorativa, quelli di Mackintosh e di Wright, Olbrich impegna tutto se stesso per la realizzazione di un centro da destinare alla ricerca e alla produzione artistica. L'occasione gli è fornita dal granduca Ernst Ludwig von Hessen, che vuole rilanciare l'artigianato e la produzione artistica del Granducato dell'Assia, ispirato da Baillie Scott e Charles Robert Ashbee, fondatore nel 1888 in Inghilterra della Guild and School of Handicraft.

Il primo progetto della colonia risale al 1898, quando il granduca chiama a Darmstadt il trentunenne architetto e altri sei artisti tra i quali il pittore e artista artigiano Peter Behrens. Nel 1899 si pensa di realizzare un edificio atelier circondato da cinque ville, una cisterna e un teatro all'aperto. Faranno parte di un'esposizione dal titolo emblematico: Un documento per l'arte tedesca. Olbrich prepara il progetto e le sue varianti. L'inaugurazione della Ernst Ludwig Haus e delle prime costruzioni, insieme ai padiglioni espositivi, avviene il 15 maggio 1901. È centrata su uno spettacolo teatrale a forte effetto scenografico e con connotazioni romantico-simboliche, curato dall'abile regia del trentatreenne Behrens che afferma: "la bellezza torna a essere per noi quintessenza della massima forza e al suo servizio nasce un nuovo culto. Ad esso noi vogliamo erigere una casa, una dimora in cui tutta l'arte si dispieghi solennemente a consacrazione della nostra vita". L'esposizione attrae un vasto pubblico. Tuttavia fallisce l'obiettivo principale di rendere economicamente accessibili i prodotti artigianali. All'insuccesso

finanziario seguono le prime defezioni. Nel 1902 una parte di artisti lascia la colonia. Behrens si allontana l'anno successivo. Soltanto Olbrich, imperterrito, rimane a completare le opere iniziate e realizza nel 1908, anno della sua prematura morte, la stupefacente Torre degli sponsali, un'architettura a carattere espressionista come sospesa in un'atmosfera popolare fiabesca.

1.4 Mackintosh

Altro genio sfortunato è lo scozzese Charles Rennie Mackintosh. Vive una vita intensa e drammatica, in completo isolamento professionale in una Glasgow sostanzialmente estranea al dibattito culturale che si svolge in altre capitali europee. Eppure nel 1896, Mackintosh è stato inaspettatamente il vincitore, per conto dello studio Honeyman e Keppie, del concorso per la costruzione della Glasgow School of Art. Non ha ancora ventotto anni ed è avviato a una carriera promettente. In pochi anni sopraggiungono, infatti, gli incarichi per la Queen's Cross Church (1897-99), per il Daily Record Building (1890-1904), per Windyhill (1900-1901). Nel 1901 diventa partner dello studio Honeyman e Keppie. Seguono le realizzazioni della Willow Tea Rooms (1903), della Hill House (1902-1904), della Scotland Street School (1903-1906). E inoltre gli inviti alle esposizioni internazionali di Vienna (1900), Torino (1902) e Berlino (1905); articoli sulle pubblicazioni specialistiche ("The Studio", "Dekorative Kunst", "Deutsche Kunst und Dekoration", "Ver Sacrum") e una certa notorietà internazionale, anche grazie all'appoggio di Muthesius.

Il coinvolgimento di Mackintosh nella Glasgow School of Art avviene soprattutto in due periodi: dal 1896 al 1899, quando disegna un edificio di due piani più interrato, ma per motivi finanziari ne realizza soltanto metà; e dal 1907 al 1909, quando lo

completa, costruendo la parte rimanente aggiungendovi un piano e il corpo della biblioteca.

La realizzazione del primo stralcio è un'opera piena di aperture figurative costruita da un architetto giovanissimo che deve, per gli aspetti esecutivi, essere affiancato da Keppie. Il progetto colpisce per la semplicità e la funzionalità degli spazi interni, la cura del dettaglio, gestito con abilità ma senza affettazione, e per l'introduzione di accorgimenti tecnici moderni quali il riscaldamento e la ventilazione forzata.

È caratterizzato da un elegante prospetto in cui pietra e vetro si alternano in un raffinato gioco tra simmetria e asimmetria, tra matericità e trasparenza. I valori plastici sono rafforzati da alcuni calibrati aggetti: il bow window della guardiola e del bagno del secondo piano e, infine, la torretta. Il balcone, che lega questi partiti, sottolinea l'ingresso all'edificio e determina una cesura visiva rispetto alla verticalità delle sequenze chiaroscurali per controbilanciarle lungo l'orizzontale.

Per il completamento del 1907-1909, Mackintosh arretra la sopraelevazione, che così non partecipa al gioco delle proporzioni della precedente facciata. Lascia inalterato il fronte est, già interamente costruito nella prima fase e caratterizzato da una sincopata alternanza di aperture di sapore romanico. Si concentra, invece, sul nodo sudovest, dove è previsto uno spazio destinato a biblioteca. Inserisce uno snodo plastico a forma di torre, un richiamo architettonico di grande valore urbano facilmente visibile anche dalle strade sottostanti, e realizza nell'attico un percorso vetrato che guarda ai tetti dell'intera città. Risultato: da Glasgow si percepisce la Glasgow School e dalla Glasgow School si percepisce Glasgow.

Per individuare l'ideale prisma della torre e snellirlo attraverso ascendenti nervature, Mackintosh inventa un sistema di finestre in altezza che ne percorrono il corpo individuandolo come volume

unitario e, nello stesso tempo, lo articolano in una sommatoria di contrafforti prismatici che lo slanciano verso l'alto. Su un lato – a ovest – predominano gli aggetti : sono tre finestre in altezza che convergono idealmente verso il timpano del tetto, che però è arretrato sul filo della facciata. Sull'altro – a sud – la massa muraria è scavata al centro e la finestra in altezza è ricavata come per negativo. Rafforzano la funzione di segnale della torre le nicchie semicircolari, formando un insieme caratterizzato da forte energia plastica. Il richiamo è a Michelangelo, dalla cui opera Mackintosh è rimasto folgorato durante il viaggio in Italia del 1891, così come risulta dai suoi taccuini di viaggio.

La biblioteca al suo interno ricorda invece la fluida spazialità giapponese. Per la sua semplicità e calibrata luminosità è uno dei più efficaci documenti dell'architettura contemporanea. Un testo denso di promesse, ma purtroppo senza seguito.

All'esterno, al sistema primario dei grandi segni si affianca un sistema secondario di elementi di dettaglio anch'esso di ascendenza michelangiolesca. L'effetto è di dirompente potenza.

Nessun eclettismo, però. Abbandonata la grammatica degli stili, l'architettura deve rivolgersi ai suoi elementi costitutivi che sono il piano, il volume, la linea e il gioco delle funzioni in una sorta di azzeramento linguistico. È la riscoperta del valore delle forme, di una storia non da copiare, ma da assimilare nei suoi principi costitutivi. La consapevolezza di un ordine dinamico della natura che l'architettura può scoprire e indagare.

Nel 1909, quando la Glasgow School of Art è terminata, comincia per Mackintosh la crisi professionale. E quando l'architetto, nel 1913, alla vigilia del primo conflitto mondiale, lascia i partner Honeyman e Keppie e si mette in proprio, le prospettive professionali diventano per lui ancora più grame per la negativa concomitanza di

fattori oggettivi, quali la difficile congiuntura economica e i ridotti spazi di lavoro in una città tutto sommato di provincia, e soggettivi, come il carattere ombroso e l'alcol.

1.5 Berlage

L'olandese Berlage non è un eccezionale creatore di forme, nel senso che non è all'altezza di Olbrich, Mackintosh, Wright, assai più dotati. È però il personaggio che avvia il rinnovamento dell'architettura nei Paesi Bassi. I suoi progetti urbanistici, tra cui il piano per Amsterdam Sud, per rigore metodologico e aperture architettoniche, fanno scuola. Tra i suoi meriti la diffusione del linguaggio wrightiano in Europa e, insieme, una sorta di calvinismo formale, fondato sulla sincerità strutturale, il primato del muro spoglio, il culto dell'armonia e della proporzione, l'assenza di dogmi. Dirà nel 1908: "In architettura, decorazioni e ornamenti sono del tutto secondari; mentre i veri elementi essenziali sono la creazione dello spazio e i rapporti tra volumi".

Il suo lavoro sarà apprezzato da tutti gli innovatori che troveranno nel suo pathos neomedioevale motivo di ispirazione, affascinati dalla capacità di articolare lo spazio, di dar vita ai mattoni. Tra questi anche Mies van der Rohe che, si racconta, nel secondo dopoguerra arrivò a litigare con Philip Johnson per un giudizio avventato sull'olandese.

Tra i lavori di Berlage spicca la Borsa di Amsterdam, realizzata tra il 1896 e il 1903. È un'opera neoromanica, chiusa all'esterno e caratterizzata da una torre che funge da snodo plastico. All'interno grandi sale, voltate da sottili capriate e illuminate dall'alto. Le decorazioni sono ridotte al minimo e sostituite dai mattoni colorati che si alternano a comuni mattoni lasciati a vista e dai giochi chiaroscurali dei vuoti delle logge e dei parapetti.

Edifici successivi, quali il Palazzo della pace all'Aja del 1907 e il progetto per la Beethovenhuis del 1908, mostrano una ricerca che gira intorno a temi richardsoniani. Le opere più tarde, sino alla morte avvenuta nel 1934, non emergeranno. Il buon senso e la ragionevolezza faranno assopire la poesia. Nel 1921, dopo l'entusiasmo, Berlage in occasione della pubblicazione di un fascicolo di Wendingen rivede il giudizio su Wright, accusandolo di individualismo e di romanticismo. Due caratteristiche che mal si addicono alla ricerca pacata dell'olandese, per il quale stile e quiete coincidono: "L'architettura antica", afferma già nel 1905, "proprio perché ha stile, esprime una quiete consolante. Lo stile è la ragione della quiete".

1.6 Gaudí

Chi della quiete non sembra sapere che farsene è Gaudí, personaggio del tutto atipico, fuori dal gioco delle grandi correnti architettoniche. Dalla Catalogna immagina un mondo dove arte, poesia, industria e artigianato convivono in sintesi sublimi.

Alieno da ogni fascinazione per l'ideologia del progresso, ammira le costruzioni in fango del Nordafrica. Ne apprezza la semplicità dei mezzi, l'intelligenza della struttura, la profonda religiosità della forma. Divora i libri di Ruskin, affascinato dal vigore e dalla tensione morale dell'uomo dai grandi ideali. Ultracredente – ne è stata di recente proposta la beatificazione – crede all'eticità di un mestiere in cui arte e moralità sono tutt'uno. Rifugge l'arbitrarietà, ma intuisce che le forme meccaniche sono il frutto di una semplificazione insopportabile.

Da qui una ricerca orientata verso tre poli: della verità strutturale, della perizia artigianale, dell'apertura simbolica.

Della verità strutturale perché è il solo modo intelligente per

mettere insieme i materiali, per farli lavorare secondo le loro reali caratteristiche e, poiché la natura è data da Dio, per realizzare il disegno celeste.

Della perizia artigianale perché è il lavoro dell'uomo che rende gli oggetti degni di attenzione e, umanizzandoli, li trasforma in beni. Ecco il motivo per cui adopererà materiali poverissimi, quali pezzi di mattonelle, mattoni mal cotti, pietre spezzate: più la valorizzazione è difficile, più il lavoro è meritorio e alla fine premiante; più minuti i frammenti, più l'opera rassomiglia a un meraviglioso mosaico.

Dell'apertura simbolica, perché nulla ha senso se esprime solo se stesso, se non si collega ad altro e, in particolare, al trascendente. È nella sovrabbondanza dei significati, nella polisemicità dell'opera, nel caleidoscopico scambiarsi e sovrapporsi delle immagini che trionfa la ricchezza del creato. Motivo per il quale un baldacchino può somigliare insieme a una tenda, a un veliero, a una corona di spine; una chiesa a un termitaio e a una cattedrale gotica.

Vi è poi una scatenata fantasia spaziale che si manifesta già dalle prime opere. Il Palazzo Güell a Barcellona (1888), per esempio, si svolge intorno a un prodigioso vuoto centrale. Tra il 1904 e il 1907 Gaudí è impegnato con casa Battló e tra il 1905 e il 1910 con casa Milá. La prima è caratterizzata da scaglie che la fanno assomigliare a un'increspatura marina, la seconda da concavità e convessità che producono un movimento sinuoso e plastico. Potrebbe essere una scogliera, una pietraia, un masso oggetto a processo di erosione. Certo è che, con la sua forma, il blocco di casa Milá dà energia vitale all'altrimenti squadrata piazza su cui prospetta, negando così la rigida scacchiera della città di Barcellona. Dalla terrazza, punteggiata da splendidi camini, che vagamente ricordano i giochi elicoidali della cupola di Sant'Ivo di Borromini, s'intravede una

possibile città alternativa, vitale, energica, parsimoniosa, colorata.

Arcaici sino al paradosso, i giardini del parco Güell (1900-1914) e la chiesa della Sagrada Famiglia (iniziata nel 1883, ma la cui costruzione è ancora in corso, come in un immenso cantiere medioevale) oscillano tra la dimensione ctonia e quella celeste. Esasperanti, eccessivi, certo fuori misura, i due complessi hanno la robustezza del dorico e la leggerezza del gotico. Sondano valenze inesplorate, aggrediscono il nostro sistema di valori con un potere comunicativo che di rado le opere di architettura riescono a raggiungere.

Troppo antico e troppo moderno per essere capito dai profeti di una visione riduttiva e internazionalista dell'architettura contemporanea, Gaudí viene da questi dimenticato oppure giudicato in maniera riduttiva. Non figura, per esempio, nella prima versione di I pionieri dell'architettura moderna di Pevsner e in Spazio, tempo e architettura di Giedion. È difeso invece dai critici e dagli storici che rifiutano di considerare l'architettura contemporanea solo in chiave di astrazione postcubista, macchinista e funzionalista. Per questo motivo rappresenta una sorta di problema aperto, con cui la storiografia del moderno deve ancora confrontarsi.

1.7 Perret

Insieme a una linea di ricerca neomedioevale e romantica, che culminerà nell'espressionismo e nell'organicismo, è compresente in questi anni una linea rigorista e classicista che, attraverso il cubismo e poi il purismo, sfocerà in quello che sarà conosciuto come l'International Style. Così, se da un lato vi sono le ricerche di Horta, van de Velde, Berlage, Mackintosh, Olbrich, Sullivan, Wright, Saarineen, dall'altra vi saranno quelle di Behrens, Perret, Wagner.

Se volessimo però ridurre questa contrapposizione in una rigida formula rimarremmo delusi. Ci accorgeremmo che i confini sono poco chiari e che non è facile evidenziare una precisa linea di demarcazione tra i due schieramenti. Inoltre, vedremmo che i passaggi dall'uno all'altro fronte sono continui e frequenti. Così Berlage, pur producendo opere con forte connotazione neoromanica, intenderà la sua opera in senso classico e vedrà di cattivo occhio le intemperanze espressioniste di Michel de Klerk e della scuola di Amsterdam. Wagner, pur essendo un architetto fortemente classicista assume nel suo studio Olbrich dando ampio spazio alle sue ricerche e facendosi da lui influenzare. Behrens, dopo una prima fase romantica che corrisponde all'esperienza di Darmstadt, perseguirà un rigorismo che condurrà a progetti di insulso monumentalismo, quali l'ambasciata tedesca di Pietroburgo del 1912, ma non senza tardivi ripensamenti e magistrali interventi, come nel caso dell'espressionista edificio amministrativo della Höchster Farbwerke del 1920-24. Hoffmann indulgerà tra le raffinatezze del liberty e uno spoglio ma severo rigorismo. Per non parlare di personaggi quali Mies, Gropius, Le Corbusier, che oscilleranno tra le due proposte. Mies e Gropius frequentando, tra gli altri, Taut e Häring. Le Corbusier abbandonando, a seguito delle esperienze di lavoro con Perret (1908-9) e Behrens (1910), l'insegnamento neomedioevale e anticlassico di Charles L'Éplattenier.

Tre, dicevamo, sono i principali interpreti della linea rigorista. Wagner in Austria, Perret in Francia, Behrens in Germania. A Wagner abbiamo già accennato, di Behrens parleremo in seguito, accostandolo all'esperienza del Werkbund. Resta Auguste Perret.

Nasce a Bruxelles nel 1874. È quindi più giovane di Wright di sette anni e più vecchio di Le Corbusier di tredici. Figlio di

uno scalpellino che nel 1882 fonda un'impresa di costruzioni, Auguste studia a Parigi alla École des Beaux-Arts. Suo professore è Julien Gaudet, autore nel 1902 del trattato Eléments et théories de l'architecture, un manuale basato sul metodo ottocentesco di Durand, cioè su una teoria rigorosamente classicistica, costruita a partire dalla meccanica e razionale combinazione di tipi.

Nel 1897, dopo tre anni di corso, lascia la scuola per lavorare insieme ai fratelli nell'impresa paterna, una delle prime a impiegare sistematicamente il cemento armato. Auguste lo studia a fondo: si dice che due dei suoi libri favoriti fossero il testo sul sistema Hennebique, Le béton armé et ses application, del 1902, e l'Historie de l'architecture di Auguste Choisy, edito nel 1899. Quest'ultimo centrato sul ruolo delle invenzioni nell'evoluzione del sistema delle forme.

Il capolavoro di Perret è la casa in rue Franklin a Parigi, realizzata tra il 1903 e il 1904. La cui forza, nota William J.R. Curtis, risiede nel modo autorevole in cui annuncia la potenzialità di un nuovo materiale in una fraseologia radicata nella tradizione.

È la dimostrazione delle immense possibilità offerte da una tecnica che quasi azzera i vincoli della muratura portante con esili pilastri, ampie aperture, snellezza costruttiva, flessibilità di pianta. Tutto l'edificio è proiettato verso la luce. Eppure, di fronte a questa possibilità che potrebbe essere latrice di incalcolabili aperture, Perret, quasi per paura di andare troppo in là, cerca di mostrare che per questa nuova via è possibile recuperare valenze tettoniche e quindi la tradizione classica.

In rue Franklin la dimostrazione avviene denunciando con chiarezza il funzionamento della struttura. Quest'ultima portata in facciata e rivestita in listelli lisci di ceramica, diversamente dai pannelli di tamponamento caratterizzati da motivi delicatamente

floreali. Come in un tempio greco, ogni componente esplicita ruolo e funzione: nulla è lasciato all'arbitrio, tutto trova una giustificazione razionale.

Nel 1906 Perret abbandona il rivestimento e sperimenta nel garage al 51 di rue de Ponthieu a Parigi la struttura in cemento armato lasciata a faccia vista. È al ritmo delle travi e dei pilastri che è lasciato ogni intento formale. Da qui un alternarsi nei prospetti di campiture piccole e grandi, in una composizione che vagamente assomiglia a un quadro astratto.

Tra il 1908 e il 1909 il ventunenne Le Corbusier lavora come disegnatore presso il suo studio che, nel frattempo, è diventato uno dei principali punti di diffusione della costruzione in cemento armato in Francia. L'esperienza lo segnerà profondamente, imponendogli una radicale riflessione che lo condurrà, negli anni venti, a tradurre in precetti estetici le possibilità offerte dalla nuova tecnica: nasceranno i cinque punti dell'architettura moderna.

Dopo l'exploit di rue Franklin e del garage al 51 di rue de Ponthieu, la ricerca di Perret sembra perdere mordente, orientandosi verso un sempre più asfittico e retorico tecnicismo con derive monumentaliste. Deludente è il teatro agli Champs Elysées (1911-13), e di maniera la sia pur affascinante Notre-Dame du Raincy del 1922-24 che in ogni caso, tra le successive, sarà la sua opera migliore.

1.8 Garnier

Tony Garnier (1869-1948) lavora, non senza contrasti, al progetto per una città industriale dal 1901, quando è pensionante a Villa Medici a Roma. Suo obiettivo è realizzare un modello ideale al quale si possano concretamente ispirare i piani per gli agglomerati che stanno sorgendo dappertutto in Europa e in particolare nell'area

urbana di Lione, dalla quale proviene. E a tal fine l'insegnamento proveniente dall'urbanistica dell'antica Roma può essere prezioso, se assunto dal punto di vista del metodo, tanto che nel 1904, a completamento dei suoi studi, non esita a presentare a Parigi insieme alle tavole della nuova città anche la ricostruzione dell'area archeologica di Tuscolo.

Pubblicato solo nel 1917, il progetto per una Cité industrielle stupisce per la semplicità d'impianto e per la chiarezza dell'impostazione concettuale: è un insediamento di 35.000 abitanti diviso per zone: da un lato il centro antico, dall'altro l'industria e, infine, la residenza. Quest'ultima ha al centro un'area destinata ad ospitare gli spazi pubblici ed è strutturata per nuclei funzionali in ciascuno dei quali sono presenti le attrezzature alla scala di quartiere, quali le scuole. In una zona collinare più salubre, separati dal resto della città, si trovano l'ospedale e i servizi medico-sanitari.

La suddivisione dello spazio urbano in zone specializzate – scelta che verrà ripresa dal Movimento Moderno e sancita nella Carta d'Atene preparata nel 1933 – ha una duplice ragione: consente di realizzare la città per inserti tipologici, quasi tasselli modulari, studiati a tavolino e quindi già risolti dal punto di vista del loro funzionamento; inoltre, all'occorrenza, permette di ampliare lo spazio urbano con la semplice aggiunta di nuovi moduli. Il metodo è ripreso da una consolidata tradizione accademica di studi tipologici che va da Durand sino a Gaudet, del quale ultimo Garnier è stato discepolo. Ma il modo di appplicarlo, per la sua intenzionalità schiettamente funzionale, presenta un'aria di fresca novità tanto da affascinare le Corbusier che nel 1908 vuole conoscere Garnier e nel 1920 pubblicherà alcune illustrazioni della Cité industrielle sulle pagine dell'Esprit Noveau.

Socialista per tradizione familiare, per formazione e per scelta di vita, Garnier pensa alla città industriale come ad una comunità dove ogni abitante abbia diritto a una casa indipendente dalle altre anche se modesta. Da qui la predilezione per uno sviluppo edilizio sostanzialmente compatto e, di regola, limitato ai due piani d'altezza. Non mancano però condomini abitativi e, nella seconda edizione della pubblicazione della Cité industrielle pubblicata nel 1932 saranno previsti quartieri con densità più elevate. Siamo lontani in ogni caso sia dalle densità delle città speculative che si vanno realizzando in questi anni sia dai modelli estensivi delle città giardino ipotizzate da Ebenezer Horward nel 1898, messi in atto nella città di Letchworth del 1903.

Materiale utilizzato per la Cité industrielle è il cemento armato (è interessante notare che l'altro grande discepolo di Gaudet alla scuola di Beaux-Arts di parigi è Perret). Serve a configurare forme semplici ed essenziali, prive di inutili decorazioni, caratterizzate da volumi stereometrici e tetti piani. Ogni costruzione, per Garnier, deve invece avere una corretta esposizione, una adeguata illuminazione, essere vicina a uno spazio verde ed accessibile anche da un percorso esclusivamente riservato ai pedoni. Il risultato, come mostrano le numerose prospettive a corredo del progetto, è un ambiente estremamente piacevole anche se non di eccelse qualità architettoniche. Garnier, come mostrano anche i progetti eseguiti per l'ammministrazione comunale lionese con la quale collaborerà lungo il corso della sua operosa carriera (il Macello del 1906-32, l'Ospedale Grande Blanche del 1903-1930, il quartiere Etats-Units del 1924-35), è un bravo urbanista, un impeccabile tecnico ma non un architetto di straordinario talento.

Parte 1 capitolo 2

Avanguardie: 1905-1914

2.1 L'accelerazione tecnica e scientifica

Gli anni che vanno dal 1905 al 1914 sono di rapida accelerazione in tutti i campi. Nel 1905 il ventiseienne Albert Einstein propone la prima formulazione della relatività ristretta, la più importante rivoluzione della scienza moderna. Sempre nel 1905 espongono a Parigi le "belve", da cui appunto il nome Fauves, pittori che utilizzano colori puri, al di fuori di ogni canone accademico. Nello stesso anno è fondato a Dresda il Die Brücke (Il ponte), un movimento che, sulla scia dell'insegnamento di Van Gogh e Munch, introduce tensioni espressionistiche. Nel 1909 Filippo Tommaso Marinetti pubblica su "Le Figaro" il Primo Manifesto del Futurismo. Esalta il vitalismo, la modernità tecnologica contro il passatismo borghese. Celebra le nuove invenzioni, prima tra tutte l'automobile, più bella della Nike di Samotracia e ormai disponibile sul mercato di massa a prezzi contenuti, se pensiamo che nel 1908 Henry Ford lancia sul mercato il Modello T. I futuristi presto celebreranno un nuovo veicolo, l'aeroplano, il cui primo volo, pilotato dai fratelli Wilbur e Orville Wright, è del 1903 e la cui capacità bellica si intuisce nel 1909, anno del primo bombardamento aereo.

L'architettura è in subbuglio. Metabolizza invenzioni tecnologiche capaci di metterne in crisi i principî: le strutture leggere in ferro e in cemento armato, l'ascensore, l'elettricità, il condizionamento,

il telefono. Nel 1879 compare la prima lampadina elettrica, nel 1910 la lampada al neon, nel 1900 l'ascensore Otis a marciapiede mobile, nel 1902 una macchina per il condizionamento artificiale degli edifici, poi brevettata nel 1906.

In questi anni tutto sembra entrare in crisi. Prime tra tutte le teorie scientifiche. È però la teoria della relatività che diventa quasi un'ossessione per artisti poeti, scrittori e architetti. Della relatività colpiscono soprattutto i paradossi. Tra questi: il tempo che trascorre diversamente se visto da due sistemi di riferimento, le misure che si accorciano, la materia che si trasforma in energia. Colpiscono perché contestano tradizionali punti di vista, fondati su una concezione di spazio e di tempo assoluti, introducendo anche una dimensione spiritualista, irrazionale e mistica, estranea al pensiero dello scienziato.

Prova ne sia che, in questi anni, ritornando alla ribalta, godono di grande fortuna le disquisizioni sulla quarta dimensione. Tra fine ottocento e i primi del novecento, Marcel Proust, Fëdor Michajlovicˇ Dostoevskij, Oscar Wilde, Gertrude Stein la citano. Jouffret scrive nel 1903 un trattato elementare di geometria a quattro dimensioni. Vladimir Lenin in Materialismo e empiriocriticismo (1908) la definisce un'ipotesi, cervellotica, ma scientificamente credibile. Sarà con il fisico tedesco Hermann Minkowski nel 1908 e poi nel 1909 con P.D. Ouspenskij, che teoria della relatività e quarta dimensione s'incontrano ufficialmente. Minkowski proclama la compenetrazione di spazio e tempo.

I pittori cubisti vedono la nuova sintesi come un mezzo per affrancarsi dalla banalità dello spazio empirico e senza la quarta dimensione e la relatività è impossibile comprendere numerosi architetti del Movimento Moderno quali Theo Van Doesburg o lavori critici quali Spazio, tempo e architettura di Sigfried Giedion.

Einstein si mostrò più volte sorpreso, se non contrariato, da così azzardati accostamenti.Vi è, tuttavia, nella teoria della relatività un'istanza spaziale nuova che José Ortega y Gasset, all'inizio del secolo, coglie perfettamente sviluppando la sua filosofia prospettivista. E che Stephen Kern, in un saggio del 1983 dal titolo Spazio e tempo, riassume così: "La dilatazione del tempo era soltanto un effetto prospettico, creato dal moto relativo tra un osservatore e la cosa osservata. Non c'era alcun cambiamento inerente alla realtà di un oggetto, ma soltanto una conseguenza dell'atto di misurazione".

Osservata da questo punto di vista, la rivoluzione einsteiniana è una teoria dello sguardo: moltiplica i punti di vista, fondando sulla sincronicità del vedere il suo progetto. Produce una prospettiva quadridimensionale, un'anamorfosi, per così dire, spaziotemporale. E, in quanto teoria dello sguardo e della deformazione, non poteva non appassionare gli artisti di un'epoca portata quasi naturalmente all'invenzione e alla ribellione. Pare dimostrare che finalmente due più due non fa quattro, che una misura non è mai assoluta e che l'innovazione si può ottenere solo a condizione di inventare nuove forme di organizzazione del reale, fidandosi del proprio sistema di convinzioni piuttosto che del credo dominante. Einstein si tramuta in James Joyce o in William Faulkner e anche in Pablo Picasso, Le Corbusier e Theo Van Doesburg: ci torneremo.

Inutile dire che un approccio simile corre il rischio di stravolgere senso e significato della sintesi einsteiniana, orientando a volte la ricerca artistica e architettonica verso un soggettivismo, un agnosticismo e un misticismo che, come abbiamo visto, non potevano non imbarazzare lo scienziato. Il quale, invece, era fortemente monista: un Parmenide a quattro dimensioni, secondo l'acuta definizione di Paul Feyerabend. Tuttavia, è certo che poche

teorie come la relatività o, meglio, la sua vulgata, hanno formato lo spirito di un'epoca, fornendo innumerevoli, a volte geniali, a volte avventate, ipotesi operative. Trasformando la pluralità dello sguardo in un'ipotesi di ricerca d'avanguardia che ha guidato tutto il novecento.

2.2 Una nuova visione del tempo

Alle ore 10 del 1° luglio 1913, la torre Eiffel inviò il primo segnale orario trasmesso al mondo, a seguito di una Conferenza internazionale sul tempo del 1912, che elaborò un metodo uniforme per determinare e conservare segnali orari. Era la fine di un universo temporale disomogeneo e frammentato: nel 1870 in America c'erano ottanta differenti ore ferroviarie e non meno ve ne erano negli altri Paesi.

Sincronizzazione dei tempi e controllo dello spazio sono il leitmotiv di una ricerca che accompagna la fine ottocento e gli inizi del novecento. Comporta unificazione e standardizzazione dei sistemi di rilevamento e di misura. Quale la divisione, sancita nel 1884, della terra in 24 fusi, l'ideazione del Meridiano Zero, la fissazione della lunghezza esatta del giorno, la determinazione dell'inizio del giorno universale.

Spazio e tempo, con buona pace di ogni relativismo, sono all'inizio del novecento considerati a fini pratici omogenei, infinitamente divisibili, misurabili. Così come lo è il movimento, definito come una meccanica concatenazione di spazi e tempi. In tal modo lo immaginano i fotografi dell'epoca. Etienne-Jules Marey inventa nel 1882 un apparecchio fotografico che permette di fissare su un'unica lastra numerose esposizioni. Eadweard Muybridge, attraverso una batteria di macchine fotografiche, riesce ad analizzare il movimento di uomini e animali, e pubblica parte

delle sue ricerche nel libro The Human Figure in Motion, apparso nel 1885. Nasce la cronofotografia. Sarà fonte di ispirazione per gli artisti d'avanguardia e porterà all'invenzione del cinema, avvenuta tra il 1893 e il 1896. Un film, infatti, non è che una cronofotografia organizzata lungo un nastro che si svolge nel tempo con moto uniforme.

Il successo della nuova tecnica è assicurato. Sia in termini di visitatori: nel 1910 sono oltre diecimila le sale di proiezione nei soli Stati Uniti. Sia in termini tecnici: è l'unica arte che restituisce immediatamente una pluralità di immagini percepite da un punto di vista mobile. E, così facendo, relativizza spazi e tempi con rapidi avvicinamenti o allontanamenti, con sovrapposizioni di scene svoltesi in epoche diverse, con la contemporanea presentazione di ciò che avviene in luoghi distanti. Arte per eccellenza del secolo, influenzerà pittura, scultura e l'architettura.Senza l'invenzione dei film, senza le loro sequenze, è infatti difficile capire gran parte dell'arte contemporanea. Nel 1910 Umberto Boccioni realizza La città che sale. Nel 1912 Marcel Duchamp termina Il nudo che scende le scale (che oltretutto ricorda una sequenza di 24 fotogrammi di Muybridge che ha proprio per tema la discesa di gradini da parte di un nudo di donna). Negli stessi anni Giacomo Balla licenzia il Dinamismo di un cane al guinzaglio. E gli architetti montano gli spazi come se si trattasse di sequenze cinematografiche: lo si vede chiaramente nel Raumplan di Loos, nella promenade architecturale di Le Corbusier, nello spazio fluido di Mies.

Insieme al boom del cinema, vi è una portentosa accelerazione delle comunicazioni: via radiotelegrafo e telefono. Contribuiscono a creare una comunità estesa, spazialmente omogenea, in cui le notizie circolano velocemente e dove anche un dramma come l'affondamento del Titanic, avvenuto il 14 aprile del 1912 tra i

banchi di ghiaccio del Nord Atlantico, può essere vissuto in diretta, come nota, nell'editoriale del 16 aprile, il cronista del "London Times": "Il segnale di pericolo del mostro ferito risuonò per le latitudini e longitudini dell'Atlantico, e da ogni parte le sue sorelle, grandi e piccole, si affrettarono in suo soccorso. […] Con un senso vicino allo sgomento ci rendiamo conto che siamo stati testimoni di una grande nave nella sua agonia di morte".

Le veloci comunicazioni accelerano l'informazione. La stampa, i giornali, con notizie che giungono ormai in tempo reale, contribuiscono alla diffusione delle idee. Le persone si muovono. Adolf Loos si reca in America, dove probabilmente conosce Louis Sullivan e Frank Ll. Wright all'esposizione del 1893 di Chicago. Wright nel 1909 si reca in Europa. Nel 1911 Hendrik Petrus Berlage è in America. Walter Gropius, Le Corbusier e Mies van der Rohe passano per lo stesso studio di Peter Behrens, intorno al 1910. Il Bauhaus, subito dopo la guerra, ospiterà professori austriaci (Herbet Bayer), ungheresi (Marcel Breuer e Lázló Moholy-Nagy), svizzeri (Johannes Itten, Hannes Meyer), russi (Vasilij Kandinskij). E il Movimento Moderno sarà il primo ad avere aderenti e diffusione internazionali. Anche se Parigi, Vienna, Berlino, Mosca, Zurigo si caratterizzano ciascuna per ruolo e funzione, mai le frontiere sono state tanto permeabili.

Controllo del tempo, controllo dello spazio. È su queste note che si sviluppano catena di montaggio e gli studi di ergonomia. Già nel 1883 Frederick W. Taylor comincia a dividere i movimenti produttivi in operazioni elementari, assegnando a ciascuna un tempo necessario. Nel 1909 un suo allievo, Frank B. Gilbert, applicando il metodo, inventa un'impalcatura regolabile per ammassare mattoni che triplica la produttività. Ford organizza la produzione pensando alla catena di montaggio come a un film, a una cronofotografia in

cui si può esaminare il movimento fotogramma per fotogramma per controllare se gli sforzi sono quelli essenziali, se vi è spreco di energia, se vi è assenza di produttività. Fra il 1912 e il 1914 il tempo di produzione di un'automobile scende da quattordici ore a novantatré minuti. Nel 1925 se ne licenzia una ogni dieci secondi. Sulle stesse basi concettuali, alla fine degli anni venti, saranno progettate le case dell'Existenz minimum e la cucina di Francoforte.

A segnare l'inizio del secolo è l'orologio: il suo scandire il tempo fatto di secondi tutti uguali. Simile all'ingranaggio di un orologio è la fabbrica di Tempi moderni. L'orologio scandisce con i suoi cicli di dieci ore il film Metropolis. E all'orologio, all'ossessione per la puntualità e per il tempo fanno riferimento John Girdner con il saggio Newyorkite del 1901, Willy Hellpach con Nervosismo e cultura del 1902, George Simmel quando nel 1900 pubblica La metropoli e la vita mentale e Louis-Ferdinand Céline quando, in Viaggio al termine della notte, edito nel 1932 ma ambientato nel primo dopoguerra, scrive a proposito della sua esperienza in una catena di montaggio americana.

Nasce, come antitesi, il bisogno di una temporalità diversa. Non legata a una misurazione meccanica, ma agli istanti irripetibili della nostra esistenza, ai tempi lunghi o brevi della vita, all'unicità dell'esistere, alla lunga durata della memoria. Marcel Proust, James Joyce, William Faulkner… E poi la riscoperta delle culture arcaiche, primitive estranee allo spazio-tempo omogeneo e misurabile. In architettura basti per tutti ricordare l'attenzione per il Giappone e le architetture mesoamericane di Wright, o il viaggio in Oriente del giovane Le Corbusier.

Sono anni di repentino avanzamento degli studi antropologici: Henri Hubert, Marcel Mauss. Anche sociologi e filosofi si pongono il problema: Émile Durkheim, Ernst Cassirer. Linguaggio e mito

si confrontano. Da un lato, una sempre maggiore razionalità del logos, del linguaggio, sino ad arrivare alle tavole di verità della logica simbolica che costruiranno il presupposto per la progettazione dei computer che oggi usiamo; dall'altro, la vitale irrazionalità del mito e dell'inconscio, del primordiale, dell'onirico: Freud e Jung.

2.3 La rivoluzione artistica: l'espressionismo

Nel 1905 al Salon d'Automne di Parigi espone un gruppo di giovani che si caratterizzano per un uso particolarmente cruento del colore. Sono capitanati dal trentaseienne Henri Matisse. Li accomuna l'abbandono delle convenzioni rappresentative: la prospettiva, il chiaroscuro, il modellato. Si rifanno a una celebre affermazione di Derain: un quadro non è che "una superficie coperta da colori disposti in un certo ordine". L'idea non è nuova: era stata intuita e sviluppata da Van Gogh,da Cézanne, da Moreau.

la novità nella proposta dei Fauves (le belve) è però il limite sino al quale è spinta l'operazione: un orizzonte nel quale l'immagine quasi scompare per trasformarsi in segno. Cioè, come sintetizzerà il critico Giulio Carlo Argan, in puro significante. Ancora non siamo arrivati all'astrazione assoluta, ma, trascorsi gli anni Dieci, il passo definitivo sarà compiuto da Vasilij Kandinskij, da Casimir Malevicˇ, da Piet Mondrian, rispettivamente con l'astrattismo, il suprematismo e il neoplasticismo.

Sempre nel 1905 si costituisce a Dresda il gruppo Die Brücke (Il ponte). È formato da Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottluff. Il più vecchio ha venticinque anni, il più giovane deve compierne ventidue. La maggior parte vengono da studi di architettura alla Technische Hochshule di Dresda, che abbandonano per dedicarsi alla ricerca artistica.

L'arte di Kirchner e compagni, gravata da un'intensa carica

espressiva introduce temi quale l'irrazionale, l'informe, il sentimento, la temporalità, l'individualità, l'organico. Tramuta il quadro in una proiezione dell'io in colori e in pure forme spigolose e disturbanti.

L'espressionismo esercita un notevole influsso sulla ricerca architettonica. Trova un terreno fertile nelle architetture romantiche di Berlage, Gaudí, Mackintosh e, se vogliamo, di Sullivan e Wright. A poetiche espressioniste si rifanno senza dubbio maestri particolarmente attivi nei primi anni del secolo: Hans Poelzig, Max Berg, l'ultimo Olbrich e in parte Peter Behrens. Sono espressioniste figure quali i fratelli Bruno e Max Taut, Hugo Häring, Erich Mendelsohn, Otto Bartning, che cominciano a operare nell'anteguerra, ma sviluppano le loro poetiche a partire dal dopoguerra. Nel clima espressionista si formano Walter Gropius, Mies van der Rohe e altri maestri: alcuni dei quali andranno nel dopoguerra a confluire nella Bauhaus che, almeno per un certo periodo di tempo, anche grazie all'insegnamento di Johannes Itten, ne risentirà fortemente lo spirito.

Kirchner e compagni sono imbevuti di architettura. Intuiscono che l'espressionismo è l'arte per eccellenza di una condizione metropolitana che investe la civiltà occidentale e ha il suo epicentro a Berlino. Afferma Max Weber, uno dei più acuti teorici della condizione metropolitana: "Io credo che sia impossibile pensare che alcuni valori formali della pittura moderna si siano potuti produrre senza l'assoluta e distinta impressione causata dalla moderna metropoli, un fenomeno sinora mai manifestatosi nell'intero corso della storia […] e caratterizzato soprattutto da uno stadio in cui […] la pura tecnologia ha un enorme significato per la cultura artistica".

Panorami metropolitani o, per opposizione, sofferti paesaggi

naturali sono lo sfondo della gran parte dei capolavori degli artisti di Die Brücke. Kirchner subordina le architetture agli abitanti, pietrifica le figure rendendole quasi inanimate e dà vita agli sfondi. Altri artisti espressionisti, quali il viennese Egon Schiele, dipingono scenari di città dense e al contempo morte. George Grosz mette in scena una guerra dichiarata tra corpo e spazio. Se il futurismo sarà la rappresentazione della città nel movimento esteriore, l'espressionismo lo è del movimento interiore. Non mancheranno punti di contatto: scenari espressionistico-futuristi sono delineati nel lavoro di Sant'Elia e a scenari altrettanto violenti e imponenti ricorrono i film che vogliono rendere o denunciare la condizione urbana, sino al celeberrimo Metropolis di Fritz Lang del 1926.

In questo senso la ricerca dei pittori, degli artisti e dei visionari, forse ancora più che l'acerbo espressionismo dei primi architetti professionisti, costituisce un'inesauribile fonte di idee e riflessioni architettoniche, perché imposta in termini radicalmente nuovi il confronto tra uomo e spazio. Liquida la bella edilizia, la ricerca di estenuati effetti ornamentali, di colte citazioni stilistiche e centra, sviluppandolo nei suoi aspetti esemplari, un tema architettonico particolarmente attuale: il rapporto tra il soggetto umano, con le sue aspirazioni, nevrosi, istanze liberatorie, e l'oggetto urbano che, con la sua violenza e differente energia, ne rappresenta il limite, la camicia di forza.

Ecco allora che l'architettura si flette, tenta di seguire con le sue forme il movimento degli uomini. Oppure apre un rinnovato dialogo con la natura, mettendo in gioco dimensioni organiche represse dalla condizione urbana. O, ancora, cerca di smaterializzarsi, diventando vetro trasparente, cristallo puro. Affermerà Paul Scheerbart, nel suo libro Glasarchitektur, pubblicato nel 1914, un testo che molto influenzerà il pensiero e la produzione di Bruno Taut: "Viviamo

la maggior parte del nostro tempo rinchiusi in spazi chiusi. Questi formano la massima parte del milieu nel quale la nostra cultura si sviluppa. Se noi vogliamo che quest'ultima si innalzi a un livello superiore, allora noi siamo obbligati, bene o male, a trasformare la nostra architettura".

2.4 La rivoluzione artistica: il cubismo

A caratterizzarte questi anni è il cosmopolitismo. Vienna, Monaco e Berlino, a seguito degli esiti delle secessioni, sono luoghi di dibattito, creazione, polemiche appassionate. A Mosca Michel Larionov e Natalja Gonc'arova preparano i rivolgimenti che sarebbero maturati a partire dal 1909. Ma là dove il Ventesimo secolo accade – per usare un'espressione dell'americana Gertrude Stein – è a Parigi.

Uno dei luoghi d'incontro è proprio il salotto di Gertrude Stein al 27 di rue de Fleurus, frequentato da Matisse e Picasso e altri protagonisti dell'avanguardia.

Tra il 1905 e il 1906 Matisse realizza il suo capolavoro: La joie de vivre, un'opera su cui tornerà con variazioni, una delle quali è il celeberrimo La danse del 1910. È un quadro leggero, costruito sulla fluidità delle linee e con ampie campiture di colore. Pura musicalità. Nel 1906 Picasso gli risponde realizzando il famoso ritratto di Gertrude, un quadro pesante, plasticamente forte, giocato su pochi toni. Nel 1907 licenzia Les demoiselles d'Avignon. Le maschere delle sculture africane si ritrovano nei volti di tre delle cinque figure. Il quadro è d'inaudita violenza. Ciò che conta non è il soggetto, ma l'operazione di destrutturazione dello spazio, concepito per piani antagonisti e concomitanti. Un esorcismo contro le figure invisibili che si agitano dentro di noi. Un tentativo di fissare con una forma l'informe, esattamente come facevano i

primitivi. Uno spazio nuovo, in cui l'osservatore non è localizzato in un punto preciso, come nella prospettiva rinascimentale, ma in cui numerosi punti di vista s'incontrano e si scontrano, quasi come un'immagine lavorata all'interno dei nostri pensieri. Nasce il cubismo. Insieme al futurismo, sarà il primo movimento d'avanguardia su scala internazionale. Ne sono influenzati russi, americani, inglesi, tedeschi, italiani. Passano per un apprendistato cubista Casimir Malevicˇ, Marcel Duchamp, Robert Delaunay, Piet Mondrian, Theo van Doesburg. Alle tecniche di scomposizione spaziale cubista si rifaranno non pochi architetti, olandesi in testa. Vi sono poi gli scritti cubisti. Li sperimenta, con esiti controversi, Gertrude Stein, anche sotto forma di ritratti: di suoni e di parole. Annunciano i capolavori di James Joyce, estraneo a ogni tendenza, ma la cui opera difficilmente sarebbe potuta nascere al di fuori di questo fervido clima sperimentale.

La fortuna del cubismo, come accade molto spesso ai movimenti artistici, non è però dovuta a un programma preciso, quanto a un orizzonte che dischiude. Picasso e Braque, l'altro importante esponente del movimento, rifiuteranno di dare qualsiasi spiegazione scientificamente esauriente del loro operato. E poco convincenti saranno le spiegazioni date da altri, fondate sulla quarta dimensione o su principi esatti di scomposizione formale. Insomma: visto in luce strettamente teorica, il movimento non può che lasciare perplessi. Diverso è il giudizio se invece si guarda al movimento da un punto di vista meno categorizzante; si sottolineano i continui scambi con l'espressionismo, con il rivale movimento del futurismo, l'astrattismo e poi con dada; si evidenzia il valore liberatorio di un approccio che scompone la forma per ricomporla sia pure arbitrariamente in funzione di punti di vista dislocati, anche

temporalmente. Senza la lente cubista non si può comprendere l'arte e l'architettura del nuovo secolo.

2.5 Architettura e cubismo

Il cubismo, a differenza dell'espressionismo, non ha un immediato riscontro in architettura. Anche la Maison cubiste, il primo esempio di architettura dichiaratamente cubista, disegnata da Raymond Duchamp-Villon per la mostra del Salon D'Automne del 1912, è deludente. Più che gli splendidi quadri di quel periodo, ricorda semmai alcune opere eseguite alcuni anni prima da Peter Behrens. In particolare la Hamburger Halle di Torino del 1902, un allestimento goticheggiante, non senza ipoteche espressioniste, con forme, modanature e statue semplificate e rese attraverso squadrati piani sfaccettati; secondo una formula di riduzione dei volumi complessi e della figura umana a matrici geometriche semplici e frastagliate che sarà adottata con successo nei primi anni del novecento da numerosi architetti, Wright compreso, ma che appare troppo riduttiva per parlare di scomposizione cubista dello spazio.

Un capovolgimento di prospettive avviene subito dopo la Grande Guerra. Lo attuano i movimenti di avanguardia, quali il suprematismo, il neoplasticismo e il costruttivismo, ispirati dal cubismo, ma più coinvolti nella ricerca architettonica. Lo attua soprattutto il purismo, un movimento che, di fatto, coincide con un personaggio, Le Corbusier, dotato di enorme carisma comunicativo e molto abile a diffondere la propria interpretazione del moderno. Insieme con il pittore e socio Ozenfant scriverà nel 1918 il libro Après le cubisme e l'anno dopo fonderà la rivista "L'Esprit Nouveau", preparando le basi per una riflessione sistematica sull'eredità del fenomeno cubista in architettura. Un'eredità che oppone alla tensione espressionista un'arte capace di

parlare alla mente, di risvegliare la certezza illuministica che nella natura, dietro il caos, vige un'armonia fondamentale.

Da questo momento in poi, alla teoria di una genealogia cubista si rifarà la gran parte delle interpretazioni critiche che vogliono spiegare l'avvento del Movimento Moderno. La più nota è stata avanzata da Sigfried Giedion nel libro Spazio, tempo e architettura apparso nel 1941. Giedon compara l'Arlésienne di Picasso, dipinto nel 1911-12, con l'edificio del Bauhaus di Dessau finito nel 1926. Fa notare come in entrambe le opere sia abolita la percezione prospettica di tipo tradizionale e introdotta una dimensione spaziotemporale esaltata dalla planarità, dalla trasparenza e dai punti di vista multipli richiesti per apprezzare le opere. Vi è poi la tesi di Colin Rowe avanzata con un altro celebre saggio, Trasparenza: letterale e fenomenica, scritto nel 1956 e pubblicato nel 1963. Per Rowe la trasparenza non può essere concepita in senso letterale, come in Giedion. Il problema non è ottico, ma compositivo o, per usare la sua terminologia, fenomenologico. In altre parole, il Movimento Moderno, nelle sue opere più alte, importa dal cubismo un nuovo ordine spaziale, con corrispondenze tra piani e volumi degli edifici che si possono osservare solo da punti di vista ideali posti all'infinito. Da qui l'ampio ricorso, sin dalla fase di progettazione, di strumenti di rappresentazione più astratti della prospettiva, quali proiezioni ortogonali e assonometrie, o ibridi tra i due, quali le assonometrie con due assi coincidenti.

Le due tesi hanno il merito di sintetizzare un gran numero di argomenti enunciati sin dagli anni venti e trenta, quando il dogma della genealogia cubista si consolida. Tanto che Edoardo Persico, per confutarle, aveva già nel 1935 proposto, anche contro l'affermazione del suo ideale maestro Lionello Venturi, per il quale era indubitabile che l'architettura nuova nascesse "insieme a uno

speciale stile pittorico o scultorio che si chiama cubismo", un'altra genealogia,: "L'architettura nuova – secondo il critico napoletano – è nata […] nel solco dell'impressionismo: alludo a Frank Lloyd Wright. […] Le fabbriche di Wright, la casa Willits del 1901, la casa Barton del 1904, o la casa Coonley del 1908 […] sono semplici volumi non divisi da muri interni: tutto l'appartamento è di un solo ambiente, quasi senza divisioni. L'esterno si sviluppa in linee orizzontali, con terrazze avanzate, tetti appena inclinati, quasi piani. Le finestre ricorrono ai piani superiori in fasce continue nella parte alta dei muri. Il giuoco delle masse – è un particolare importante – accusa l'influenza dell'architettura dell'Estremo Oriente, della Cina, del Giappone. La strada è sempre parallela alle linee frontali dell'edificio. Il giardino è impensabile senza la villa. […] Il cubismo è lontano, non solo perché siamo nel 1901 o nel 1904; ma perché, per definire gli elementi figurativi di questa costruzione, dobbiamo rifarci alla visione impressionistica: se volete, alla visione di Cézanne. Wright, per l'intimo senso della sua opera e per la risonanza dello stile che ha influenzato non tanto gli architetti americani, quanto gli europei da Berlage a Dudok, da Loos a Hoffmann, e attraverso Tony Garnier perfino Le Corbusier, Wright può essere considerato il Cézanne dell'architettura nuova. […] Nell'ipocrisia del puritanesimo nord-americano, nell'astinenza di un'epoca di pionieri […] l'opera di questo architetto è una testimonianza di vita piena e feconda, in uno stile infinitamente poetico".

Persico, inoltre, sottolinea gli aspetti vitali, antintellettualistici della ricerca wrightiana e degli stessi razionalisti: l'architettura contemporanea non può essere ridotta soltanto a cubi, a scomposizioni cerebrali.

Vi è infine la tesi di Nikolaus Pevsner, il quale nel suo

fondamentale saggio I pionieri dell'architettura moderna, del 1936, non abbraccia né l'ipotesi dell'ascendenza cubista né del primato impressionista. Per lo storico sarà l'incontro tra la produzione industriale e l'astrattismo che genererà la nuova architettura. Quindi il cubismo, ma anche tutte le altre ricerche artistiche che abbandonano il naturalismo ottocentesco. La tesi evidenzia, al di là delle stesse intenzioni del suo autore, la scoperta, da parte della generalità delle discipline scientifiche e artistiche, del potere della forma astratta. Di una forma, cioè, tale da rendere conto della struttura della realtà pur senza rappresentarla mimeticamente. Dirà il futurista Boccioni nell'estate del 1910: "Se potrò (e spero) l'emozione sarà data ricorrendo il meno possibile agli oggetti che l'hanno suscitata. L'ideale per me sarebbe un pittore che volendo dare il sonno non corresse con la mente all'essere (uomo, animale, ecc). che dorme, ma potesse per mezzo di linee e colori suscitare l'idea del sonno, cioè il sonno universale al di fuori delle accidentalità di tempo e di luogo".

Analizzate sotto questo punto di vista, sono egualmente astratte le forme cubiste, futuriste, espressioniste, e poi raggiste, suprematiste, neoplastiche e, se vogliamo, dada. Sono infatti tentativi di giungere a idee universali riducendo, frammentando, proiettando, semplificando. E, infatti, personaggi così diversi come Kirchner e Kandinskij, Schönberg e Boccioni, Klee e Picasso, hanno non pochi punti di contatto e d'incontro. Da qui la disinvoltura con la quale questi artisti passano da un esperimento all'altro, a volte da una corrente all'altra, secondo una dinamica magmatica e in continua definizione, sino al caso estremo di Van Doesburg, che sarà insieme neoplastico, dada e costruttivista.

2.6 Arte e vita, forma e astrazione

Mai come in questo decennio è ricorrente la parola "forma". Nell'arte, nella scienza, nella filosofia. Forma come scorciatoia per arrivare all'essenza delle cose. Forma come risultato di un'operazione umana che conferisce senso alla realtà. Forma come destino dell'arte, ma anche come maledizione, nel momento in cui riduce la rappresentazione a una formula o a un universale geometrico, meccanico, atemporale. Forma come nuovo linguaggio, cioè come insieme strutturato di segni attraverso cui chiarire il mondo.

In Germania, sin dalla fine dell'ottocento storici dell'arte, artisti e filosofi lavorano sul tema. Tra questi Konrad Fiedler (1841-1895) il quale sostiene che l'arte elabora concetti secondo leggi proprie, in virtù del suo potere conformativo. Dirà: "Ogni forma d'arte si giustifica soltanto in quanto è necessaria per rappresentare qualche cosa che altrimenti non sarebbe rappresentabile". Nasce la pura visibilità: il vero significato di un'opera d'arte non si trova in contenuti estrinseci, cioè nel tema rappresentato, ma nel modo in cui questo è reso visibile, fissato nella struttura di una forma, che dà che caratterizza la specificità di ogni realizzazione artistica.

Il tema è sviluppato anche dall'italiano Benedetto Croce, nella sua Estetica del 1902: l'arte è linguaggio puro proprio perché forma concretamente datasi. E vi è in nuce nel suo pensiero, che ebbe notevole diffusione con decine di traduzioni in Europa, un'equazione forse non nuova, ma espressa ora con straordinaria chiarezza: arte = forma = linguaggio.

Ma se sia la scienza sia l'arte fissano la realtà attraverso forme, qual è la differenza tra i due approcci? Croce risponde che l'arte fa intuire l'individuale, la scienza il generale. Su questa linea si muove anche il filosofo francese Henri Bergson con il libro L'évolution créatrice pubblicato nel 1907. Bergson concorda che senza

cristallizzare la realtà in forme astratte non potremmo controllarla in alcun modo. Non ci sarebbe scienza, non ci sarebbe industria, non ci sarebbe standardizzazione. Tuttavia la vita è atto concreto, non riconducibile a schemi matematici. È flusso e divenire, unicità e non ripetizione. Durata e non catena di montaggio. Deprivando la scienza della possibilità di conoscere l'intima essenza temporale della realtà, Bergson attribuisce all'arte un potere inusitato, ma di fatto indefinibile, proprio perché di per sé inintellettualizzabile. È una conclusione condivisa, con argomentazioni più o meno diverse, da quasi tutti i pensatori di rilievo del primo novecento quali Georg Simmel, José Ortega y Gasset, Martin Heidegger.

In questa chiave di scontro tra arte e vita è interessante leggere lo struggimento degli architetti del primo novecento, sempre in bilico tra la ricerca di idee pure e l'insoddisfazione verso un'eccessiva astrazione che cristallizza la vita in strutture, alla fine, vuote: tra forme e ombre. Si tratta di una problematica che emergerà in tutta la sua virulenza a partire dal dopoguerra, quando le tendenze espressioniste, che mettono in evidenza l'aspetto magmatico della realtà, caricando la forma di energia soggettiva, e quelle più freddamente formaliste, che dissezionano l'immagine sul tavolo operatorio della ragione rifacendosi ad astratti schemi geometrici, tenderanno a divergere e a combattersi. Sino al predominio di queste ultime, che però pagheranno la vittoria a prezzo di una sostanziale banalizzazione delle proposte in termini stilistici.

Nel 1908 esce in Germania un altro testo destinato ad avere notevole influsso. È scritto da un ventiseienne, Wilhelm Worringer. S'intitola Abstraktion und Einfühlung (Astrazione ed empatia). L'arte non è più tradizione artigiana, mestiere basato sul saper fare, ma attività proiettata al voler fare, cioè ricreare il mondo. L'Einfühlung, cioè la capacità di entrare in empatia, relazione

con le cose, ci porta al realismo, a una condizione di dominio del mondo esterno; l'Abstraktion, invece, è sublimazione della paura, dell'angoscia di fronte alla realtà del mondo. Corrisponde a un nostro bisogno superiore di comprenderla. Worringer non ama particolarmente l'arte astratta. La definirà rigida, cristallizzata, morta. Tuttavia, insieme a Bergson, Worringer indicherà agli artisti una direzione: verso la produzione di un'arte non realista, in grado di superare le limitazioni del pensiero tecnico, scientifico, oggettivante, tale da rendere il senso di una ricerca infinita, focalizzata verso l'obiettivo di trascendere il reale.

Nulla ci dice che Kandinskij abbia conosciuto Wilhelm Worringer. Eppure operano in pressoché perfetta concordanza temporale. Mentre nel 1908 esce il libro del primo, Kandinskij sta a grandi passi giungendo alla pura astrazione. Nel 1909, il pittore russo dà vita alla Neue Künstlervereinigung (Nuova unione degli artisti) e nel 1910 realizza la prima opera astratta. Nello stesso anno scrive Lo spirituale nell'arte, che sarà pubblicato con successo, tanto da esaurire due edizioni in un anno, nel 1912. Nel 1911 pubblica con Marc l'almanacco del Cavaliere Azzurro, una raccolta di testi scritti da autori diversi, che cerca di fare il punto sullo stato della ricerca artistica contemporanea con aperture verso l'arte dei Fauves, il cubismo e il futurismo.

Kandinskij cerca di penetrare al di là delle apparenze per giungere all'origine. Abbandonata la materialità dell'oggetto concreto, l'arte diventa ricerca di armonie, emozioni. Nel libro autobiografico Sguardi sul passato, pubblicato nel 1913, il qurantaseienne pittore accenna a cinque aspetti dell'arte astratta. Sono la dissoluzione dell'immagine realistica sino a ridursi a puro colore; la traducibilità tra colori e suoni; l'istanza di frammentare per poi riarticolare la natura secondo alcuni principi guida; la consapevolezza che i colori

acquistano valore e significato solo all'interno di un contesto di cui scandiscono la durata; l'istanza di un rapporto con la natura rinnovato e non compromesso da preconcetti e filtri culturali. Sarebbe erroneo, perciò, scambiare l'astrazione poetica di Kandinskij per una sorta di soggettivismo estetico, dove ogni forma, per il solo fatto di essere espressione di un individuo, ne vale un'altra. Questa non proviene dal soggetto, ma è scoperta nell'oggetto, è nel mondo. È quindi oggettiva, assolutamente non arbitraria: pura musicalità e come tale sorretta da leggi ideali.

Da qui forse lo sforzo continuo del pittore per tentare di fissarne in leggi universali genesi e ragioni. Anche a costo di perdere in freschezza e in energia e d'inaridire la ricerca in una metodica che nel 1926 porterà alla pubblicazione di Punto, linea e superficie, quando l'artista, impegnato come professore al Bauhaus, cercherà di elaborare un metodo per l'astrazione trasmissibile ai propri alunni.

Accanto a Kandinskij altri due giganti: Malevicˇ e Mondrian. Li incontreremo nel prossimo capitolo, quando tratteremo le evoluzioni della ricerca artistica maturate durante il periodo bellico. In questi anni che precedono il conflitto, il russo e l'olandese, diversi per carattere e temperamento – esuberante sino agli eccessi il primo, calvinista e ossessionato dal disordine sino alla paranoia il secondo – maturano la loro ricerca. Entrambi si recano nel 1912 a Parigi. Entrambi riflettono sul cubismo. Sembra che Malevicˇ nel 1913 segni un passo decisivo con il Quadrato nero su fondo bianco, dando vita al suprematismo. Ma può anche darsi che il quadro sia stato predatato.

L'astrazione dai quadri presto si riverserà in architettura. Il passaggio è concettualmente conseguente: esattamente come un quadro è una superficie bidimensionale e una scultura a un volume

tridimensionale, un'architettura diventerà un oggetto spaziale. Ma lo spazio si scandisce solo attraverso il tempo. Come avverrà nel Raumplan di Loos, nella promenade architecturale di Le Corbusier e nella fluidità di Mies. Sono tre varianti, studiate nel dopoguerra, di uno stesso tema, l'indagine dello spazio inteso come forma. Un ideale quindi perfettamente congruente con quello armonico di Kandinskij, di Malevicˇ, di Mondrian. Malevicˇ lo intuirà producendo composizioni architettoniche di grande raffinatezza. Mondrian sviluppando un vocabolario di cui l'amico e rivale Theo van Doesburg si approprierà, interpretandolo a suo modo.

2.7 Sottosopra

Per quanto si cerchi di dare forma all'informe, nel momento in cui si scontrano le ragioni dell'arte e della ricerca scientifica, esplode incomprimibile l'irrazionale. I lati oscuri dell'io, le assurdità e le contraddizioni, non sono più visti come incidenti della ragione da eliminare a ogni costo, ma come fattori costitutivi della conoscenza, attraverso i quali meglio comprendere la realtà umana.

Da qui l'interesse, da un lato, per l'umorismo e, dall'altro, per l'indicibile. L'umorismo, in quanto gioco di contraddizioni, evidenzia l'inadeguatezza di una concezione meccanica della vita, le antinomie della ragione, la presenza dell'assurdo. Sull'umorismo scriveranno, in questi anni,tra gli altri, Henri Bergson (1900), Sigmund Freud (1905) e Luigi Pirandello (1908).

Umorismo, provocazioni ed eccentricità saranno anche chiavi per scardinare l'insopportabile serietà ottocentesca, per scavalcare il mondo vittoriano, per farsi beffe del perbenismo, anche quello degli stessi artisti d'avanguardia. Nel 1896 viene pubblicata una commedia di Alfred Jarry, Ubu Roi, un'opera in quattro atti di violento e paradossale umorismo. La sera della prima, l'11

dicembre 1906, si scatena il finimondo. Della rappresentazione, che sarà riesumata solo alla sua morte nel 1907, si riesce a fare una sola replica. Lo scandalo, però, è sufficiente a rendere famoso Jarry, allora ventitreenne.

Il quale, da quel momento, decide di vivere come se lui stesso fosse il protagonista delle sue opere inventando la "patafisica", cioè di una sedicente scienza che governa le eccezioni piuttosto che le regolarità. Se Jarry, nella dialettica tra genio e sregolatezza, oltrepassa certo il confine del buon senso, non è tuttavia figura isolata. Le comunità di artisti che abitano a Montmartre a Parigi e a Bloomsbury a Londra vivono nella trasgressione. Personaggi quali Gertrude Stein, che professa apertamente la sua omosessualità mentre colleziona opere d'avanguardia e produce scritti cubisti; Leo Stein, che consiglia all'amatissima Nina come comportarsi con l'amante; Walter Gropius, che sopporta stoicamente l'esuberanza di Alma Schindler Mahler; o Virginia Woolf, che pensa di sposare Lytton Strachey, dichiaratamente omosessuale, il quale poi però decide di triangolare la propria esistenza con la pittrice Dora Carrington e Ralph Partridge, sono difficilmente comprensibili all'infuori della tensione distruttiva e rigeneratrice di quegli anni. Del resto, viennesi e tedeschi non sono da meno: basti pensare alle perverse immagini di fanciulle rappresentate da Egon Schiele, all'atelier di Ernst Ludwig Kirchner, concepito come spazio di libero esercizio della sessualità, a L'immoralista di André Gide del 1902, agli ambigui protagonisti di I turbamenti del giovane Törless del 1906, a L'uomo senza qualità di Robert Musil, alla amorale Berlino di pietra raccontata da Stefan Zweig oppure alla Vienna amata e derisa da Karl Kraus e analizzata da Sigmund Freud.

È presto per vedere questa dimensione controcorrente, beffarda e insieme disperata e paradossale in architettura. Tuttavia, è proprio

in questi anni che si costruiscono i presupposti per un nuovo modo di vivere e di abitare. Comportano l'abbandono della seriosità, la critica al perbenismo, il rifiuto della retorica ottocentesca, la ricerca di una vita semplice e senza troppe sovrastrutture, la denuncia della polverosa abitazione mausoleo, l'apparire – per dirla con le parole di una recente mostra al MoMA – della unprivate house, il perseguimento di una nuova e più autentica dimensione sociale dello spazio pubblico.

Non è un caso che in questi anni si rimettano in discussione geografie degli spazi dell'abitare e del comunicare e i ruoli delle persone, e che la gran parte degli artisti si senta impegnata politicamente. Donne comprese: la Woolf, per esempio, è legata al movimento delle suffraggette, che porterà al diritto di voto. L'amante di Wright, Mamah Cheney, è in contatto con la femminista svedese Ellen Key, di cui tradurrà gli scritti.

Il mondo è sottosopra. Così come aveva previsto Nietzsche, morto proprio allo scoccare del nuovo secolo e diventato, ancora prima che il nazismo lo eleggesse a suo vate attraverso un'ingenerosa lettura fomentata dall'abile ma ideologicamente ottusa sorella del filosofo, oggetto di culto della personalità.

Sulle pagine di Così parlò Zarathustra si forma la gioventù del secolo: architetti compresi. Mies van der Rohe, Le Corbusier, Walter Gropius rimangono fortemente influenzati dalla prosa retorica e sincopata dello scrittore. Henri van de Velde, nell'autobiografia, parla del pellegrinaggio a Weimar che lo porterà a ristrutturare parte della casa-tempio dell'intellettuale che faceva filosofia con il martello.

Dalla filosofia Nietzsche deriva la visione tragica di un mondo privato di Dio, ma anche un bisogno liberatorio di gioco, d'ironia e un invito ad accettare, formandolo e non subendolo, il proprio

destino. A un secolo che, grazie alla serietà della scienza e della tecnica, celebra i suoi trionfi, gli artisti rispondono con il piacere del tempo perso, delle interminabili riunioni nei caffè, dell'elogio dell'improduttività e del divertimento, ovvero con l'esaltazione dell'azione, riversando sul piano della prassi una morale trovata ed esercitata sul versante delle arti. È un'attitudine estetizzante che indurrà troppi giovani a cercare la bella morte nelle orribili mattanze della prima guerra meccanica, ma anche a un approccio disincantato e antiborghese della vita, Scandalizzare, essere eccentrici. Su questo tema, artisti anche diversi per cultura e temperamento si trovano d'accordo. Dal ricco Picabia, che gira su lussuose automobili e proclama un nichilismo assoluto; alle scorribande di Wright, che guida tra le strade di Oak Park a velocità forsennata terrorizzando i pedoni; a Picasso, che organizza nel 1908 per le strade di Montmartre una festa con sbronza colossale dedicata al pittore Henry Rousseau, detto il Doganiere; a Duchamp, che invierà un urinale per l'Armory Show del 1917; sino alla pittrice Vanessa Woolf, sorella della più nota Virginia, che arreda la sua casa con spazio, luce, pulizia e pochi mobili e sulla quale girano voci che, durante gli incontri del giovedì, si accoppi davanti agli sguardi annoiati degli amici letterati e omosessuali. Per non parlare dei numerosi incontri futuristi e poi dadaisti finiti tra insulti, pernacchie, gestacci e furiose scazzottate al suono di macchine produci-rumori.

2.8 L'avanguardia

Nasce l'avanguardia, intesa come una continua ricerca che mette costantemente in discussione ciò che è acquisito. Dalla distruzione degli stili e dell'arte ottocentesca sino alla completa distruzione della forma, anche oltre l'astrazione, nel momento in cui si accorgerà che anche un quadro astratto può limitarsi a rappresentare banalmente

ciò che già sappiamo senza riuscire ad andare oltre. D'ora in poi, se arte contemporanea ci potrà essere, sarà solo a partire da questo incessante moto disgregativo, di continuo superamento delle frontiere, di una condizione di perenne ricerca che, con furor religioso, arriverà a intaccare i fondamenti stessi del linguaggio: là dove avviene il processo stesso di significazione.

È impossibile capire l'arte della prima parte del novecento al di fuori di una così forte tensione mistica, di una così profonda fede laica. Kandinskij parla di spiritualità. Malevicˇ idealmente sostituisce un quadrato nero su fondo nero a un'icona religiosa e arriva a organizzare nel 1935, in pieno regime staliniano, il proprio funerale suprematista. Mondrian e Theo van Doesburg fanno coincidere forme astratte e teosofia. Klee sonda un mondo sospeso tra i valori dello spirito e quelli della fantasia. Architetti come Loos, Le Corbusier, Mies sono pure imbevuti di valori mistici e all'architettura, nel dopoguerra, si rivolgeranno il filosofo Wittgenstein e l'iconologo Warburg per spazializzare le loro innovative concezioni del mondo; il primo nella casa della sorella, il secondo nell'impianto di una libreria che ha il compito di custodire la memoria e il sapere universali.

Ovviamente nonostante la comunanza di intenti, i numerosi personaggi differiscono notevolmente per percorsi scelti e risultati ottenuti. Ma tra i tanti, uno produce speciali risultati perché affronta di petto, in una sorta di corpo a corpo, i temi dell'assurdo, dell'analogia, della proiezione di forme e concetti e del ribaltamento dei significati: è Marcel Duchamp.

Duchamp si è già fatto conoscere in America alla mostra dell'Armory Show del 1913 con un'opera cubo futurista dal titolo Nudo che scende le scale e per veder la quale il pubblico americano, incredulo e stupito, è disposto anche a lunghe attese. Ritornato nel Vecchio Continente lavora ai ready-made, opere ancora più problematiche

dove l'opera non viene neanche più prodotta dall'artista ma presa dalla realtà di tutti i giorni (uno scolabottiglie, una pala …) e dichiarata oggetto artistico.

I critici tradizionalisti hanno voluto vedere i ready-made come sintomi di una sconfitta, di una crisi definitiva. Di quella morte dell'arte preconizzata da Hegel e da allora sempre annunciata come prossima ventura. In realtà è tutt'altro. È prova di una ricchezza e di una vitalità sorprendente, oltre la rivoluzione della pura forma preconizzata da Kandinskij. Senza Duchamp l'arte sarebbe morta con l'astrattismo e il suprematismo. Dove andare oltre le pure essenze? Con i ready-made Duchamp scopre invece territori sconosciuti: le opere si aprono al contesto e diventano meno oggettuali e più mentali, meno concrete e più relazionali.

L'architettura tarderà ad accorgersi di una così dirompente rivoluzione (forse capita appieno dagli stessi artisti solo dopo gli anni Cinquanta), anche se non sarà insensibile alle tecniche analogiche messe a punto dall'artista e da alcuni altri esponenti dalla cultura del periodo. Negli stessi anni, il pittore italiano De Chirico inventa una tecnica di accostamento di oggetti presi dalla realtà di tutti i giorni, e accostati su basi anch'esse puramente analogiche, per dare vita alla Metafisica, che teorizzerà a partire dal 1916, ma praticherà da prima. Forse a partire dal 1910, quando da Monaco si trasferisce a Parigi, frequentando Valéry e Apollinaire. Dalla Metafisica e dai ready-made nascerà Dada e poi il surrealismo.

2.9 Il Futurismo

Marinetti propone il futurismo all'attenzione mondiale con un manifesto apparso su "Le Figaro", del 20 febbraio 1909. La scelta è una chiara presa di distanza da Roma e un riconoscimento di Parigi come capitale dell'arte internazionale.

D'altronde a Roma nello stesso anno sono ancora in corso i lavori del monumento nazionale a Vittorio Emanuele II, una torta nuziale pseudostoricista progettata dall'accademico Giuseppe Sacconi e inaugurata solo nel 1911 dopo ventisei anni di gestazione.

In questo contesto, il futurismo, pur con tutta la sua rumorosa spavalderia, rappresenta una possibilità di cambiamento e di reimmissione dell'arte italiana, altrimenti irrimediabilmente carducciana e pascoliana, nell'alveo della cultura europea.

Il programma enunciato nel manifesto concerne la letteratura. Ne seguiranno numerosi altri. Sono redatti dallo stesso Marinetti, da Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Depero e da altri intellettuali che confluiscono nel movimento. Nell'agosto del 1909, per esempio, esce Uccidiamo il chiaro di luna!, nel febbraio del 1910 il Manifesto dei pittori futuristi, nell'aprile del 1910 La pittura futurista. Manifesto tecnico, nel gennaio del 1911 il Manifesto dei Drammaturghi futuristi, nell'aprile del 1912 il Manifesto tecnico della scultura futurista, nel maggio del 1912 il Manifesto tecnico della letteratura futurista,nel maggio 1915 Scenografia e coreografia futurista, nello stesso anno Ricostruzione futurista dell'universo, nel novembre del 1916 La cinematografia futurista. Accanto a questi, numerosi altri: coprono quasi ogni aspetto dell'attività umana, cucina compresa. Arte e vita sembrano coincidere in tutti i loro aspetti.

Per Marinetti, come si vede già nel Manifesto del 1909, il contesto in cui si colloca il discorso futurista è metropolitano. Noi, sostiene, canteremo il fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche, le officine appese alle nuvole, i ponti simili a ginnasti giganti. E negli anni dal 1910 al 1912, mentre Kandinskij inventa a Monaco l'astrattismo e i cubisti sono al lavoro a Parigi, gli artisti futuristi, e in particolare

i due più dotati – Boccioni e Balla – , descrivono la nuova città, fatta di luci, movimento, tensioni dinamiche. Prefigurando una grammatica formale che avrà non poche conseguenze sul nuovo spazio architettonico. Dinamismo, mutazione, leggerezza, interesse per le reti di comunicazione, spinta verticale, nuovi materiali, linee-forza, cromatismo sono temi che si trasferiranno dai quadri e dai progetti futuristi ai carnet dei giovani architetti europei, attraverso strade non sempre dirette, ma che la critica contemporanea sta cercando di ricostruire.

Gli artisti futuristi intessono con i cubisti rapporti d'amore-odio. Lo sbarco ufficiale in Francia è del 1912 per la mostra parigina alla Galerie Bernheim Jeune. Inoltre, contatti si registrano sia prima sia dopo l'evento. I futuristi rimproverano ai cubisti la tendenza alla staticità e un eccessivo formalismo, la mancanza di emotività, l'incapacità di intrattenere un rapporto pulsante con l'ambiente. E li accusano di plagio con un articolo dal titolo ingiurioso, I Futuristi plagiati in Francia, perché i "francesi" introducono elementi dinamici e linee forza nelle composizioni. Viceversa, gli italiani sono tacciati di provincialismo e di giacere succubi della retorica vitalista. Eppure, i futuristi eserciteranno un notevole influsso su Apollinaire, su Delaunay, Léger, gli orfisti, le avanguardie russe.

Il reciproco gioco delle influenze è palese. Tanto che già nel 1913 Boccioni a Parigi, insieme a Guillaume Apollinaire, lancia la proposta di un fronte delle avanguardie in cui avrebbero dovuto convergere futuristi, cubisti ed espressionisti. Vincono però, come sempre, le gelosie.

Dai pittori futuristi arriveranno idee e proposte alcune delle quali a tutt'oggi appaiono anticipatrici. Afferma Carlo Carrà: "Noi pensiamo […] a una architettura simile all'architettura dinamica musicale resa dal musicista futurista Pratella. Architettura in

movimento delle nuvole, dei fumi nel vento, e delle costruzioni metalliche quando sono sentite in uno stato d'animo violento e caotico". Prampolini nel 1914 sostiene: "L'architettura futurista deve avere una genesi atmosferica, perché rispecchia la vita intensa di moto, luce, aria di cui l'uomo futurista è nutrito". Boccioni, sempre nel 1914, in un manifesto architettonico futurista rimasto all'epoca inedito: "Noi viviamo in una spirale di forze architettoniche. Fino a ieri la costruzione volgeva in senso panoramico successivo. A una casa succedeva una casa, a una via un'altra via. Oggi cominciamo a avere intorno a noi un ambiente architettonico che si sviluppa in tutti i sensi: dai luminosi sotterranei dei grandi magazzini ai diversi piani di tunnel delle ferrovie metropolitane alla salita gigantesca dei grattanuvole americani".

Il manifesto L'architettura futurista, stilato da Antonio Sant'Elia, è pubblicato il 1° agosto del 1914 su "Lacerba", la rivista che affianca il movimento. Sono parole anticipatrici, se consideriamo che ancora nel 1914 l'Europa è incapace – come mostra l'esposizione del Werkbund di Colonia – di declinare con sicurezza un nuovo lessico architettonico: "Gli ascensori non debbono rincanttucciarsi come vermi solitari nei vani delle scale; ma le scale, divenute inutili, devono essere abolite e gli ascensori devono inerpicarsi, come serpenti di ferro e di vetro, lungo le facciate. La casa di cemento, di vetro, di ferro senza pittura e senza scultura, ricca soltanto della bellezza congenita alle sue linee e ai suoi rilievi, straordinariamente brutta nella sua meccanica semplicità, alta e larga quanto più è necessario, e non quanto è prescritto dalla legge municipale, deve sorgere sull'orlo di un abisso tumultuante: la strada la quale non si stenderà più come un soppedaneo al livello delle portinerie, ma si sprofonderà nella terra per parecchi piani, che accoglieranno il traffico metropolitano e saranno congiunte, per i transiti necessari,

da passerelle metalliche e da velocissimi tapis roulants".

Nel 1916 l'architetto comasco troverà la morte nella Grande Guerra, cui aveva aderito entusiasticamente. Morirà anche Boccioni, l'altro genio del movimento. Dell'opera di Sant'Elia, così fugace, rimangono solo disegni e progetti per "inventare e rifabbricare la città futurista simile a un immenso cantiere tumultuante e la casa futurista simile a una macchina gigantesca". Si tratta di prodotti stupefacenti, se consideriamo la giovane età dell'architetto, che nel 1914 ha appena ventisei anni e quando muore ventotto, ma non pochi temi e spunti sono ancora acerbi; così, nei disegni compaiono, insieme a notevoli anticipazioni, anche residui della cultura simbolista e decadente del periodo. Troppo poco per dare vita a un'architettura futurista, anche in considerazione della non gigantesca statura degli altri progettisti che si riconoscono nel programma: Mario Chiattone, Virgilio Marchi, Fortunato Depero ed Enrico Prampolini.

Sant'Elia e Chiattone saranno però studiati e analizzati dai protagonisti del Movimento Moderno, per esempio sulle colonne della rivista "De Stijl" da Robert van't Hoff e da Jacobus Johannes Pieter Oud nel 1919; da Ludwig Hilberseimer e da Adolf Behne.

Ritorniamo all'idea di Boccioni e di Apollinaire del 1913 di un fronte comune delle avanguardie. Sarebbe stata una mossa risolutiva. Con il passare degli anni, nonostante il reiterarsi di incontri organizzati in vari paesi d'Europa, si finirà, invece, con l'alzare steccati tra i vari movimenti. A farlo saranno gli stessi protagonisti per rivendicare primati storici e originalità creativa. E a tal fine non esitano a fornire racconti inventati o imprecisi e a retrodatare opere ed eventi. Eppure, a guardarla senza preconcetti, la situazione artistica di questi anni appare magmatica, felicemente confusa, aperta alle mutazioni. Neanche la guerra, con il suo potere devastante, riuscirà a livellarla. Anzi, come vedremo, sarà proprio durante gli eventi bellici che alcune delle ipotesi artistiche più interessanti e trasversali troveranno una loro maturazione.

Parte i capitolo 3

Industria e ornamento: 1905-1914

3.1 Ornamento è delitto

Non tutti gli artisti che incontreremo vivono esistenze dissolute e sembrano essere assillati dall'imperativo di épater le bourgeois, scandalizzare a qualunque costo la ricca e incolta borghesia. Certo è che anche nei più morigerati esplode il desiderio di vivere un'esistenza autentica, non ipotecata da usi e convenzioni accettate acriticamente: consapevoli che la società si aspetta dall'artista un atteggiamento controcorrente, delegandogli il ruolo di coscienza critica, di grillo parlante. Alcuni, quali Frank Ll. Wright, lo gestiranno con straordinaria consapevolezza mediatica e trasformeranno eventi, anche scabrosi, quali la fuga dalla famiglia, l'omicidio da parte di uno squilibrato dell'amante e dei figli di questa, la bancarotta o la prigione in motivi d'interesse e pubblicità. Louis Sullivan, Charles Rennie Mackintosh, Adolf Loos, per citarne altri tre, vivranno drammaticamente l'indifferenza di una società sempre in ritardo nel valutare le ragioni dell'architettura, consumandosi chi nell'alcol, chi nello sconforto. Da qui il tono spesso amareggiato, a volte acido, a tratti ironico dei testi scritti da Loos, soprattutto nel periodo tra il 1908 e il 1910, o riscontrabile in The Autobiography of an Idea, scritta da Sullivan negli ultimi anni della sua vita, conclusa nel 1924.

Se in questo periodo si scopre il potere della comunicazione e il fascino di un certo divismo, siamo però lontani dall'amoralità mediatica dello star system contemporaneo. Nonostante architetti e artisti cerchino l'attenzione del pubblico con un diluvio di scritti, manifesti e trovate spettacolari, alla fine si tratta sempre di tecniche strumentali a veicolare l'attenzione su programmi titanici, su coinvolgenti utopie, su concezioni demiurgiche tese a riscattare il mondo, dando finalmente senso alla produzione industriale. Quando, più tardi, Le Corbusier sintetizzerà il programma nello slogan "Architettura o rivoluzione", metterà in evidenza questo esaltante guazzabuglio di concetti e aspirazioni in perenne tensione, in cui forma e ragione, architettura e morale sono intercambiabili.

È dal tentativo di risolvere queste contraddizioni tra concetti afferenti ai mondi diversi delle forme, dell'economia, dell'etica che nasce l'architettura moderna. Il cui dibattito è senza dubbio introdotto dalla querelle sulla funzione e sull'ornamento, che vedrà impegnati europei e americani a cavallo del nuovo secolo. Da un lato, vi saranno coloro che, sulla scia dello slogan coniato da Adolf Loos, "ornamento è delitto", tenteranno di ridimensionare l'esuberanza immotivatamente creativa; dall'altro chi, facendosi forte dell'imperativo, molto meno funzionalista di quel che appare, form follows function, proposto da Louis Sullivan e fatto proprio da Frank Lloyd Wright, cercheranno di introdurre fantasia e complessità all'interno del processo, togliendo però alla decorazione ogni carattere posticcio, estrinseco alla forma dell'oggetto.

In realtà, al di là degli slogan, le concrete risposte date dagli architetti non sono univoche e definitive. Adolf Loos, considerato il caposcuola del partito rigorista, userà ampiamente partiti decorativi, ammettendoli se confortati dall'uso, dalla razionalità costruttiva, dal materiale o semplicemente dal suo gusto classicista.

Dal canto loro, Louis Sullivan e Frank Lloyd Wright, considerati eccentrici e liberi creatori, inventeranno sistemi di prefabbricazione fondati sulla ripetizione di moduli base di mattonelle decorative o blocchetti di cemento che precorrono moderni processi di industrializzazione della produzione, ottenendo già negli anni dieci e venti risultati certo più interessanti di quelli ottenuti dai rigoristi, i quali spesso si limitano a eliminare decorazioni e semplificare le geometrie, ma senza intaccare i processi costruttivi. E d'altronde, che le cose siano più complesse di quel che sembra, è dimostrato dal fatto che Loos, a un certo punto della sua vita, penserà di invitare a Parigi Sullivan, ormai giunto a un passo dalla tragica fine, per farlo insegnare con lui in una scuola di architettura che sta tentando di mettere in piedi, anche per risolvere i non pochi problemi economici che perseguitano entrambi.

3.2 Werkbund

Meno attenti alla tradizione artigianale Arts and Crafts, ma non meno decisi a integrare ricerca artistica e sperimentazione sono i tedeschi. Nel 1907 la AEG nomina Behrens suo consigliere artistico. Il 5 e 6 ottobre dello stesso anno nasce a Monaco il Werkbund. Aderiscono un centinaio di artisti, industriali e appassionati d'arte. L'obiettivo è migliorare il design e la qualità del prodotto industriale, far lavorare artisti e imprenditori in armonia, ricreare un'unità estetica e morale alla luce dei portati dell'industria, migliorare la competitività tedesca, soprattutto nei confronti del concorrente francese.

Nel 1913 nasce il Werkbund svizzero, nel 1910 quello austriaco. Nel 1903, ricordiamo, Josef Maria Hoffmann e Koloman Moser avevano fondato le Wiener Werkstätten e già nel 1893 Frank Ll.Wright aveva tentato di fondare a Chicago un'associazione sul

modello delle Arts and Crafts.

Tre i personaggi simbolo dell'associazione. Hanno caratteri, formazione e provenienze diverse. Sono Hermann Muthesius, Friedrich Nauman, Henry van de Velde.

Grazie al ruolo carismatico di questi tre personaggi e di altri di non minore levatura che si aggiungono negli anni (Gropius, per esempio, entra nel 1910), il Werkbund si accresce rapidamente, arrivando a 3000 soci nel 1929.

Le posizioni, sin dalla fondazione dell'associazione, sono variegate e vanno dagli ultrareazionari che propugnano lo Heimatstil, agli artisti che vedono la macchina con sospetto ma credono a una certa modernizzazione, ai classicisti che sostengono un ritorno all'ordine e all'armonia, ai funzionalisti che credono alla standardizzazione e alla tipizzazione. Le diverse concezioni garantiscono apertura e pluralismo, ma producono momenti di polemica anche di sorprendente intensità. Esploderanno nel 1914 al congresso di Colonia, quando Muthesius si scontrerà con van de Velde. Nonostante rischi la spaccatura, l'associazione prepara, a fianco del congresso, un'importante mostra con opere di Gropius, Taut, van de Velde. Ne parleremo nel paragrafo conclusivo di questo capitolo. Nel 1927 sarà il turno di una delle più notevoli e controverse esposizioni di architettura contemporanea, il Weissenhofsiedlung di Stoccarda, affidata a Mies van der Rohe. Ci torneremo nel quarto capitolo.

3.3 Loos a Vienna

Adolf Loos, il maggiore architetto viennese degli inizi del secolo, ha verso il Werkbund una posizione ostile. Sostiene che l'artista applicato è una mostruosità, che nessuna istituzione o organismo può insegnare la semplicità, che la ricerca della modernità produce

soltanto brutture. Vede pertanto in van de Velde un corruttore dei costumi e anche a lui allude, in un testo pungente e a tratti velenoso del 1900 dal titolo A proposito di un povero ricco, quando prende in giro l'architetto che ha ridicolizzato la vita di un cliente perché gli ha voluto disegnare l'ambiente domestico, pantofole comprese. Altrettanto mostruosi Loos considera i tentativi di riformare l'arte proposti dalla Secessione viennese fondata nel 1897 da Gustav Klimt, Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann e Koloman Moser. Li attacca nei testi Ornamento e delitto e Degenerazione culturale, entrambi del 1908.

Per il suo atteggiamento aperto alle innovazioni ma nello stesso tempo ostile ai formalismi gratuiti, Loos è egualmente lontano dalla tradizione aristocratica austriaca – Francesco Giuseppe evitò come la peste le invenzioni moderne, facendo per quanto possibile a meno del telefono, dell'automobile, della macchina da scrivere e della luce elettrica – e dagli entusiasmi dei parvenu per le nuove forme stravaganti. Abitare per Loos è un po' come vestire. In entrambi i casi si deve comunicare senso della misura e, nello stesso tempo, un modo autentico, libero e igienicamente efficace di porsi rispetto alle cose.

La chiave per meglio leggere la poetica di Loos è linguistica. Filtrata attraverso la riflessione di Karl Kraus, geniale indagatore dell'espressione verbale, direttore e, di fatto, unico redattore dei 922 numeri della rivista "Die Fakel", apparsi tra il 1889 e il 1936. Kraus, con la stessa intensità con cui Loos è contrario allo spirito della secessione, è avverso alla tecnica del feuilleton, cioè a quei brani, altamente retorici, dove trionfa l'aggettivazione di ogni sorta. Dove l'ipocrisia, invece che essere messa a nudo, è sublimata.

Un linguaggio scorretto – ecco la tesi di Kraus che sarà fatta propria da Loos, ma anche dal filosofo Wittgenstein e dal

compositore Schönberg, tutti affezionati lettori della rivista – mischia fatti e valori. In architettura ciò avviene quando si vuole a tutti i costi rendere artistico il quotidiano, dando all'oggetto d'uso un'inusitata importanza. Quando si confonde l'urna con il pitale. È l'evoluzione culturale che porta a eliminare dal quotidiano la decorazione, togliendole la sua commistione con l'artistico. Se invece si vuole saltare il problema della civiltà, proponendo la scorciatoia dell'invenzione formale, non si possono che produrre disastri, rendendo retorico, cioè inautentico – e quindi brutto e farsesco – il mondo:

"E io mi chiedo nuovamente: perché un architetto buono o un architetto cattivo deturpa il lago (accanto al quale vuole costruirvi una casa, a differenza del contadino che non si pone alcun problema estetico)? L'architetto, come qualsiasi abitante della città, non ha civiltà. Gli manca la sicurezza della sua civiltà. L'abitante della città è uno sradicato. Intendo per civiltà quell'equilibrio interiore ed esteriore dell'uomo garantito soltanto dal pensiero e dall'azione razionali".

Loos non ce l'ha con tutta la decorazione. E sarebbe fargli torto associarlo alle poetiche postcubiste e al purismo, nonostante spetti a le Corbusier il merito di aver proposto il pensiero di Loos in Francia pubblicandolo Ornamento e delitto su "L'Esprit Nouveau". "Io", dirà, "non ho mai sostenuto, come ad absurdum hanno fatto i puristi, che l'ornamento debba venire eliminato in modo sistematico e radicale. Però, dove le esigenze stesse del tempo lo hanno escluso, là non è più possibile reintrodurlo. Così come l'uomo non ricomincerà mai più a tatuarsi il volto".

L'ornamento, per Loos, è lecito sino a che è organicamente legato alla vita culturale, in cui fa parte di una tradizione. L'uso è la forma della cultura, la forza che forma gli oggetti. "Noi", afferma,

"non ci sediamo in un dato modo perché il costruttore ha costruito in quel dato modo la sedia, ma viceversa è il costruttore che fa la sedia in un dato modo perché qualcuno proprio in quel modo vuole sedersi". Nessuna rivoluzione è possibile al design, questa semmai può essere tentata esclusivamente dall'arte. "La forma e l'ornamento", afferma nel 1924, "sono il risultato dell'inconscia opera comune degli uomini che appartengono a un certo cerchio di civiltà. Tutto il resto è arte. L'arte è la volontà ostinata del genio. Dio gli ha affidato questo compito. Sprecare l'arte nell'oggetto d'uso è incivile".

A questo punto il parallelismo tra linguaggio architettonico e linguaggio verbale è quasi perfetto. Vediamolo: le parole sono le forme. Poiché già esistono, non possono essere inventate. Il loro cambiamento è frutto di una complessa e lenta dinamica sociale, mai di una velleità individuale. La grammatica è data dalla buona tradizione, fatta coincidere con la tradizione classica e soprattutto con quella costruttiva romana (l'architetto, dice, è un muratore che parla latino). Il senso del testo deriva dall'uso, dall'appropriatezza della costruzione al bisogno che deve soddisfare. Da qui tre imperativi: procedere dall'interno verso l'esterno, conoscere i materiali, controllare spazialmente il progetto, con verifiche tridimensionali piuttosto che di facciata. Seguendo questi precetti, che rappresentano una declinazione in chiave calvinista del metodo sullivaniano e wrightiano, si dovrebbe riuscire a esorcizzare ogni fatuità e frivolezza, evitando di essere scavalcati dalla moda.

Emblematico di questo atteggiamento, evoluzionario piuttosto che rivoluzionario, è l'edificio della casa Goldman & Salatsch che Loos realizza in pieno centro di Vienna di fronte alla Michaelerkirche e al Palazzo imperiale, tra il 1910 e il 1911. L'edificio, privo delle tradizionali decorazioni architettoniche, solleva però un putiferio.

È accusato di essere ultramodernista, un volto senza ciglia, una facciata ripresa di sana pianta dalla banale trama di un tombino. In realtà è un edificio classico, di buon senso moderno e di austera monumentalità. Ha basamento, parte mediana e coronamento, un ingresso identificato da colonne, una notevole compostezza plastica resa dai bovindi incassati. Ma in una città in fondo reazionaria come Vienna, più incline a perdonare le intemperanze formali dei secessionisti che l'asciutto e laconico riserbo di uno snob, non può essere capito.

Interessante per il suo assoluto rigorismo è casa Steiner, realizzata a Vienna nel 1910. Sembra preludere alle costruzioni astratte che gli esponenti di punta del Movimento Moderno realizzeranno a partire dagli anni venti. Ma in realtà è tutt'altro. È, nelle intenzioni dell'autore, opera di corretta edilizia, scritta in latino da un architetto-costruttore che non vuole confondere l'urna con il pitale. Quindi simmetrica, solida, chiaramente composta, talmente banale da rasentare una sublime raffinatezza. Nulla a che vedere, anche in questo caso, con le sperimentazioni dell'avanguardia e le successive prove puriste, costruttiviste o de Stijl.

3.4 Behrens e la AEG, Gropius e le officine Fagus

Come abbiamo visto, gli inizi dell'attività progettuale di Behrens sono segnati dalle Arts and Crafts, rivisitate attraverso la sensibilità tedesca. Behrens partecipa attivamente all'esperienza di Darmstadt, ma se ne stacca nel 1903 quando, grazie anche all'appoggio di Muthesius, assume la direzione della Kunstgewerbeschule di Düsseldorf, in cui introduce una didattica orientata verso la funzionalità. Tra il 1905 e il 1908 realizza a Hagen-Delstern un crematorio che riprende motivi dell'architettura chiesastica

fiorentina, ma con una severità classica che, d'ora in poi, diventerà, con rare ma significative eccezioni quali l'edificio della Hoechst AG (1920-24), la propria cifra stilistica: volumi semplici, forme squadrate, scarse concessioni al virtuosismo decorativo, ammesso ma solo a condizione di essere funzionale a una migliore esplicitazione visiva della logica complessiva dell'edificio. Nel 1907 si trasferisce a Berlino, dove sarà tra i fondatori del Werkbund e diventerà l'architetto responsabile dell'immagine complessiva della AEG, la compagnia elettrica generale con sede nella capitale.

È in questi anni che Behrens ingrandisce lo studio e si circonda di tre assistenti che segneranno l'architettura del Movimento Moderno. Sono Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier. Gropius entra nello studio di Behrens dopo aver lasciato l'università nel 1907, di ritorno da un lungo viaggio in Spagna, e vi rimarrà sino al 1910, quando deciderà di mettersi in proprio, portandosi dietro anche Adolf Meyer. Mies entra nel 1908 e lascia nel 1913, forse perché folgorato dall'architettura di Berlage, poco amato da Behrens, più probabilmente per dissapori professionali a seguito del progetto per la casa Kröller all'Aia, il cui incarico professionale l'assistente cerca di carpire al principale. Le Corbusier frequenta per cinque mesi nel 1910, ma sarà un'esperienza tale da orientarlo definitivamente verso il classicismo che si respira nello studio, facendogli abbandonare la passione per l'architettura medioevale che, in precedenza, gli ha ispirato il suo professore e mentore Charles L'Eplattenier.

Nel 1909 Behrens realizza il suo capolavoro, la fabbrica di turbine della AEG. È un capannone coronato da un timpano esagonale, in ferro e muratura intonacata. Sono in muratura, oltre al timpano, i solidi pilastri d'angolo, scanditi in fasce che ricordano i ricorsi in pietra. Ritmate da esili pilastri in ferro, elegantemente

incernierati al basamento, le ampie vetrate laterali. Il timpano aggetta leggermente e così la vetrata frontale: creano un gioco di chiaroscuri che articola quanto basta la massa. Altrettanto articolato è il gioco laterale tra pilastri in ferro, vetrate e muratura. Così all'esterno l'edificio appare composto, semplice e severo, ma non banale. Ricorda la tradizione classica, il tempio greco. In particolare il dorico: il più solido ed essenziale. All'interno lo spazio è pulito, luminoso, funzionale. Ciò che serve per la produzione industriale. L'operazione non è priva di una sua retorica: la storia viene presa in prestito per avallare l'immagine dell'azienda, che così appare antichissima e modernissima.

A tentare di risolvere questa ambiguità, efficace sul piano retorico ma artisticamente e tecnicamente inconcepibile, sono Walter Gropius e Adolf Meyer con la loro prima importante opera realizzata tra il 1911 e il 1912: le Officine Fagus ad Alfeld an der Leine. L'edificio sembra partire proprio dal punto in cui si è fermato Behrens. Vetrate e piedritti, come nella fabbrica di turbine, si alternano a intervalli regolari con un semplice ma efficace gioco di sporgenze e rientranze. Questa volta a sporgere sono le vetrate e a indietreggiare i piedritti. Manca il timpano, un eccesso retorico di cui la nuova architettura deve fare a meno. Inoltre gli angoli, non più sottolineati e rafforzati da pilastri in muratura, sono smaterializzati da una vetrata che vi gira intorno. Rimane il gioco classico delle strutture, ma l'apparenza è più moderna, con effetti di trasparenza e leggerezza impensabili in Behrens.

L'edificio di Gropius e Meyer non manca di asprezze e ingenuità quali l'ingresso a ricorsi di mattoni aggiunto al volume principale anche al fine di movimentarlo. La porta d'accesso è banalmente ritagliata nel muro,statica, posta al centro al culmine di una scalinata, anch'essa fuori posto; troppo piccola per essere

monumentale, troppo grande per non essere retorica. Wright aveva già insegnato che nella nuova architettura è preferibile entrare dopo un percorso che costeggia il muro su cui è posta l'apertura, di lato, non frontalmente. Nelle Officine Fagus, invece, in asse con la scala e la porta è anche l'orologio in alto. Troppo pesanti appaiono le fasce del basamento e di coronamento. La logica è ancora quella della scatola.

Un risolutivo salto logico ed estetico verso una maggiore astrazione formale è stato però innegabilmente compiuto. Il critico inglese Pevsner, nel suo Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius, già nel 1936 non esiterà a riconoscere nell'edificio una delle tappe principali dell'architettura moderna.

3.5 Wright in Europa

Quando Wright nel 1909, a quantadue anni, decide di abbandonare la moglie e i sei figli e di fuggire in Europa con la moglie di un cliente, Mamah Borthwick Cheney, è già un caposcuola: ha lavorato per il più importante studio di Chicago, è stato un promotore del movimento Arts and Crafts negli USA, ha realizzato oltre cento abitazioni, edifici commerciali e una chiesa, scrive per le riviste e ha una propria e originale filosofia architettonica. È naturale, quindi, che voglia diffondere nel Vecchio Continente il proprio credo,organizzando una mostra e stampando alcune pubblicazioni sul proprio lavoro.

Prima del 1909, Wright non era mai stato in Europa, anche se ne conosceva stili e tendenze attraverso le riviste che arrivavano da Adler e Sullivan, quali la diffusissima "The Studio", che già nel 1906 aveva dedicato un numero alla Secessione. Il suo principale e amico Sullivan, per quanto cercasse di rinnegarla, era imbevuto di cultura europea, avendo studiato in Francia. Sempre in Francia

aveva studiato Richardson, ideale maestro di entrambi. I soggiorni in Europa erano da tempo un imperativo per gli apprendisti architetti americani desiderosi di affermarsi nel mondo della professione. Sembra che un viaggio di studio fosse stato offerto al giovane Wright da Daniel Hudson Burnham, autore con Root di alcuni dei più importanti grattacieli di Chicago quali il Reliance e il Monadnock Building. Ma Wright – a giudicare dal suo stesso racconto, il quale però, al pari di tutti i suoi altri, è da prendere con beneficio d'inventario – avrebbe rifiutato per non farsi corrompere dal classicismo ivi imperante. Adler e Burnham, entrambi nati in Germania, facevano inoltre parte della numerosa comunità tedesca di Chicago e quindi erano in contatto con quanto là avveniva. Wright, da parte sua, era andato all'esposizione internazionale di St. Louis del 1904, dove aveva potuto ammirare i lavori di Olbrich e di Behrens, rimanendo in particolare colpito dal primo. Sui rapporti con il movimento Arts and Crafts abbiamo detto; in particolare, ricordiamo che Ashbee si era recato nel 1900 a Chicago, dove aveva fraternizzato con Wright ricambiandogli, prima di partire, l'invito.

Wright lascia Chicago a settembre. Prima tappa: Berlino. Il 24 novembre firma il contratto con l'editore Wasmuth per la pubblicazione della sua opera in due volumi: la Sonderheft più economica e un Portfolio per gli intenditori. L'operazione è in gran parte autofinanziata dall'architetto americano stesso. Negli stessi giorni, probabilmente, Wright prepara una mostra di opere ma, come è stato notato, non rimanendone tracce, l'evento non è si è mai concretizzato o, in ogni caso, è stato meno importante di ciò che la tradizione storiografica architettonica ha voluto credere.

Berlino è in quegli anni uno dei principali centri della nuova architettura, Behrens l'architetto più coinvolto nella sperimentazione. Wright sembra non accorgersene. È affascinato

invece dal genio di Olbrich, a lui certo più vicino per affinità stilistica. Lo è per più ragioni: è un suo coetaneo morto tragicamente in giovane età e quindi non più in grado di fargli ombra; è alieno da ogni rigorismo storicista; ha una visone sacrale dell'architettura e una concezione romantica dell'architetto, visto come artigiano e, insieme, razionalizzatore di forme. Non può quindi che interessarlo infinitamente di più di Behrens, il quale avrà invece una fortissima influenza su quei progettisti che, come Mies o le Corbusier, saranno da lui indirizzati in direzione classicista e orientati verso forme più austere e algide.

Dopo Berlino Wright si reca a Parigi, poi a Firenze, di nuovo a Parigi e infine a Fiesole, dove affitta un villino con l'obiettivo di preparare, aiutato dal figlio che lo raggiunge da Chicago, i disegni per la pubblicazione Wasmuth.

Seguono altre tappe: a Berlino e a Vienna. Vienna vive in quegli anni, come abbiamo visto, un momento febbrile. Il Ring, su cui ormai sfrecciano le automobili, è completato. Loos ha realizzato il Café Nihilismus (1898-99), l'American Bar (1907) e sta lavorando all'edificio sulla Michaelerplatz (1909-1911). Le opere di Wagner ornano la città in punti strategici: dalle famose stazioni per la metropolitana alla celeberrima sede della banca postale, completata nel 1906, anche se ripresa tra il 1910 e il 1912, sino alla chiesa di St. Leopold am Steinhof (1902-1907). E poi l'edificio della Secessione di Olbrich del 1898. A Vienna, durante il soggiorno di Wright, si apre una mostra di quadri di Schönberg, straordinario musicista inventore della musica dodecafonica, ma anche pittore espressionista di talento. Negli stessi giorni, sempre a Vienna, che grazie a Freud ne è la capitale, è fondata l'unione internazionale di Psicoanalisi.

Probabilmente Wright vive di sfuggita tali eventi. Sicuramente

apprezza il lavoro di Klimt, con la cui esuberanza decorativa si trova in sintonia, e ha contatti con Hoffmann, il fondatore delle Wiener Werkstätten, di cui ammira l'edificio della Kunstschau (1896-1908), e con Wagner, il cui libro sull'architettura moderna, lo ricordiamo, era stato tradotto negli Stati Uniti già nel 1901. Wright, tre anni dopo, consiglia al figlio John, che vuole studiare a Vienna, di mettersi in contatto con lui. Da parte sua, il viennese presenta già dal 1911 ai suoi alunni il lavoro dell'americano in termini entusiasti.

Nel settembre del 1910 nuova tappa a Berlino e, poi, viaggio in Inghilterra, dove incontra Ashbee, cui affida l'introduzione alla Sonderheft. Ashbee evidenzia i debiti verso la cultura giapponese. Wright s'indispettisce non poco, tanto che, se lascerà inalterata la versione tedesca, ritoccherà quella inglese, togliendo le frasi da lui giudicate poco veritiere.

La pubblicazione dei due volumi va per le lunghe. Alla fine, della Sonderheft quattromila copie circa sono distribuite in Europa, circa cinquemila arriveranno a Chicago alla fine del 1912. Del Portfolio sono stampate un migliaio di copie, di cui un centinaio distribuite in Europa. Il successo sarà molto minore di quello attribuito dalla mitologia wrightiana, fomentata dallo stesso architetto, ma basterà a sollevare, soprattutto da parte degli osservatori più attenti, e tra questi vi è Berlage in Olanda, il caso Wright in Europa.

3.6 L'esposizione del Werkbund del 1914

La prima importante uscita internazionale del Werkbund è fissata per il luglio 1914 a Colonia e programmata sin dal 1911, subito dopo il successo della mostra del 1910 sul cemento, cui si era recato anche il giovane Le Corbusier di passaggio per la Germania.

Tra i numerosi architetti invitati a realizzare opere dimostrative

per gli oltre 100 padiglioni, vi sono Peter Behrens, Alfred Fisker, Henry van de Velde, Bruno Taut e Walter Gropius. Emergono non poche divergenze, di temperamento e cultura. Soprattutto tra conservatori e innovatori. Lo capiamo dalla chiusura dell'esposizione alle avanguardie cubiste e futuriste la cui presenza viene giudicata dannosa e dalla caotica diversità degli stili dei padiglioni: moderni, romantici, neobarocchi, classicisti, biedermeier...

Lo scontro, ormai non più differibile, avviene in occasione del congresso annuale che si svolge in contemporanea nella stessa città. L'occasione è fornita da dieci tesi, distribuite da Muthesius una settimana prima dell'apertura. Vi sono riassunte le linee direttrici per il futuro del Werkbund: priorità per forme standardizzate e tipizzate, lavoro di gruppo, produzione di massa, sospetto per la ricerca artistica e per il suo desiderio d'inventare forme nuove, invito a perfezionare quelle esistenti, rifiuto dell'imitazione degli stili del passato. Scatenano l'opposizione del gruppo degli artisti, capeggiati da van de Velde, i quali vedono il pericolo che, attraverso un richiamo all'ordine e alla produttività, si celi il desiderio della vecchia guardia di sbarazzarsi degli elementi creativamente più innovativi.

Con van de Velde si schierano Poelzig, direttore dell'Accademia di Belle Arti di Breslau, che minaccia di dimettersi dall'associazione e i più giovani, che vedono in questo scontro tra cinquantenni (Muthesius ha 53 anni e van de Velde 51), un'occasione per liberare l'associazione dal dominio della vecchia guardia. Bruno Taut propone di nominare van de Velde e Poelzig dittatori artistici. Gropius si schiera apertamente con van de Velde.

Con discreta abilità, Muthesius riesce a raggiungere una posizione di compromesso e a non spaccare l'associazione. "La direzione del Werkbund e l'opposizione", afferma Joan Campbell, "rifiutarono

entrambi di scegliere tra arte e industria, tra creatività e produzione di serie. Entrambi le fazioni speravano invece che il Werkbund potesse conciliare gli opposti e fonderli in una sintesi superiore".

Come abbiamo accennato, i tre esponenti di spicco dell'ala creativa, van de Velde, Gropius e Taut, partecipano all'esposizione rispettivamente con un teatro, una fabbrica e un padiglione. Le tre opere, nonostante nessuna sia un capolavoro, mettono sul tappeto numerosi temi di riflessione per la successiva ricerca figurativa. Tra questi: la dinamica del volume, la scomposizione per piani, la trasparenza.

Il teatro, rispetto alle precedenti opere di van de Velde, è una struttura semplificata non priva di valenze espressioniste. Rappresenta il tentativo di passare dal capriccio della linea alla razionalità del volume senza perdere tensione ed energia e acquistando in monumentalità e storicità. L'edificio non ha però la forza che, per esempio, caratterizzerà l'intensa dinamica espressiva delle più tarde opere di Mendelsohn. Ma è una struttura importante, di cui van de Velde, non senza una punta autocelebrativa, ricorderà l'influenza "nello sviluppo della nuova architettura promosso dalle avanguardie belga, olandese, francese e tedesca".

La fabbrica con uffici di Gropius e Meyer combina suggestioni di varia natura. Piani a sbalzo ripresi dal lessico wrightiano, elementi stereometrici behrensiani e un'originale ricerca in direzione della leggerezza e della capacità di smaterializzazione del vetro. È un pasticcio stilistico, di temi ancora giustapposti, la cui fertilità si rivelerà solo nei lavori successivi e in particolare nell'edificio del Bauhaus del 1923-26.

Del tutto inconsueto, per voglia assoluta di trasparenza, è il padiglione del vetro di Bruno Taut. Abbiamo già notato come vi siano strette attinenze tra la poetica dell'architetto tedesco e la

Glasarchitektur di Paul Scheerbart. Nel padiglione il richiamo è esplicito e frasi del poeta si intervallano ai partiti architettonici: "La luce vuole il cristallo", "Il vetro porta con sé una nuova epoca", "Siamo rattristati dalla cultura del mattone", "Il vetro colorato elimina l'odio", "L'edificio di mattoni ci danneggia". Il padiglione, però, non è privo di retorica monumentale ed è di scarso interesse volumetrico: una cupola a forma di semilimone, vagamente goticizzante, con all'interno i gradoni delle scale rigorosamente assiali e simmetrici.

Il tema della luce sarà ripreso con maggiore forza in due pubblicazioni del dopoguerra – Die Stadtkrone (La corona della città) e Alpine Architektur (Architettura alpina), entrambi del 1919 – e in numerosi disegni fortemente evocativi. Bruno Taut non è un architetto particolarmente dotato, in grado di realizzare edifici memorabili, piuttosto un infaticabile animatore di proposte e attività culturali. Intuisce che la città contemporanea deve avere un rapporto diverso con la natura e il paesaggio, tanto da diventare, sin dai primi anni dieci, uno dei più accaniti animatori del programma delle città giardino. Rivendica il ruolo dei nuovi materiali per liberare i cittadini dalle città di pietra. Riprende la tradizione gotica ed espressiva tedesca, ma senza cadere nel linguaggio stereotipato delle forme tradizionali. Nel dopoguerra, insieme con Gropius, sarà organizzatore di una mostra per lanciare i giovani talenti, inventerà una catena di lettere (la catena di vetro) su temi di architettura che passerà tra le mani dei più rilevanti architetti – espressionisti e non – del momento e costituisce uno dei documenti più interessanti del dibattito dell'epoca e, infine, sarà impegnato nei grandi interventi di edilizia abitativa, cercando di applicare standardizzazione e catena di montaggio, ma senza dimenticare le relazioni tra l'architettura, il paesaggio e il corpo.

L'esposizione di Colonia, apertasi in luglio, è bruscamente interrotta dallo scoppio della guerra nell'agosto del 1914. La Francia, l'Italia, la Russia, gli Usa da un lato, e l'Austria e la Germania dall'altro, che avevano lottato sino ad allora per il predominio artistico, intrecciando fruttuosamente rivalità, collaborazione e competizione intellettuale, si trovano a fronteggiarsi nella prima guerra meccanica della storia dell'umanità, nella più penosa carneficina mai vista. Sarà però proprio durante il corso della guerra, quando molti artisti e filosofi vivono disperati in preda ai loro esaurimenti nervosi (Ernst Ludwig Kirchner, Aby Warburg, Ludwig Wittgenstein, Louis-Ferdinand Céline, per ricordarne quattro famosissimi) che cominceranno a intravedersi nuove direzioni per il pensiero e per la ricerca artistica. Le esamineremo brevemente nel prossimo capitolo.

Parte i capitolo 4

Idee in guerra 1914-1918

4.1 La guerra meccanica

I volontari che vanno al fronte scandendo slogan patriottici hanno tutto il tempo per restarne delusi: il conflitto durerà quattro interminabili anni. Provocherà oltre dieci milioni di morti. Troppi anche per i futuristi, che hanno proclamato la guerra come la sola igiene del mondo.

Mai guerra è stata più inumana, più violenta di questa, e tragico l'errore dei futuristi, che hanno scambiato il ritmo sincopato delle parole in libertà con le raffiche delle mitragliatrici, il rombo dei cannoni e il rumore assordante delle macchine da guerra.

Grosz, cresciuto in ambienti militari e arruolatosi come volontario, ne è stravolto.Il 4 gennaio del 1917 è ricoverato in un orribile ospedale, poi in una casa di cura. Heartfield si ammala e viene congedato per inabilità dal servizio. Max Beckmann è congedato con i nervi a pezzi. Kirchner si trasferisce in Svizzera in preda a un gravissimo esaurimento nervoso. Sarà curato dallo stesso psichiatra che ha in osservazione van de Velde, in crisi di identità per essere belga di nascita e tedesco di adozione. Piscator matura un'avversione per il militarismo tale da caratterizzare tutta la sua successiva produzione teatrale. Otto Dix, mitragliere sul fronte, per non uscire pazzo deforma la realtà ritraendola come un grumo di energia. Moholy-Nagy, schizza ritmiche e vorticose linee

scure. Mendelsohn esegue in trincea schizzi sublimi di architetture espressioniste. Non tutti gli artisti vanno in guerra. Alcuni riescono a sfuggirvi imboscandosi o scappando in paesi lontani o neutrali. Gleizes, Picabia e Duchamp emigrano negli Stati Uniti, i primi due dopo un soggiorno a Barcellona, Mondrian rientra in Olanda, Delaunay in Spagna. Numerosi intellettuali si recano in Svizzera, che diventa uno dei centri della cultura europea. A Zurigo, tra gli altri, troviamo Lenin, che abita a pochi passi dal cabaret Voltaire dove nasce tra il 1916 e il 1917 Dada: scrive i Quaderni filosofici e prepara la rivoluzione bolscevica ma, esasperato dai rumori degli spettacoli di quegli scapestrati giovanotti di mentalità borghese, non esita a chiamare la polizia e denunciare gli schiamazzi notturni. Sempre a Zurigo, Joyce lavora all'Ulisse.

La Grande Guerra è la prima guerra meccanica e coinvolge indistintamente tutta la popolazione. Condotta con armamenti moderni e tecnologie innovative, ne richiede quantità crescenti, con uno sforzo che mette a dura prova gli apparati produttivi delle nazioni coinvolte. Si persegue il controllo dei cieli grazie alle potenzialità dell'aviazione. Anche se i morti per bombardamenti aerei saranno qualche migliaio, il nuovo mezzo avrà un effetto psicologico devastante, coinvolgendo civili e retrovie di solito risparmiati dalle ostilità. Dannosissimi anche i sottomarini, utilizzati per bloccare i porti e i movimenti delle navi, con gravi conseguenze per i rifornimenti alimentari della popolazione civile. Vi sono poi i cannoni a lunga gittata, le mitragliatrici, i gas e le armi chimiche e un'incredibile profusione di mezzi di trasporto terrestre: biciclette, macchine, camion, blindati, treni. Si calcola che in pochi giorni, a partire dal 6 agosto 1914, 11.000 treni trasportano 3.120.000 soldati tedeschi. Sull'altro lato del fronte, 2.000.000 di soldati francesi impiegano 4278 treni.

Se la guerra si muove con gli ingranaggi delle macchine, la si gestisce sui fili elettrici. Sviluppatasi su uno scacchiere geografico gigantesco, produce un flusso informativo che richiede una capillare rete di osservatori comunicanti via telefono e via telegrafo. Mente e occhio divergono e lo spazio empirico si dissocia da quello teorico. I comandi militari abbandonano il fronte, cioè il punto di vista di chi è al centro dell'azione, per seguire i movimenti dell'esercito da luoghi sicuri, tecnologicamente attrezzati, dove da punti di vista dislocati convergono dati e informazioni.

Trionfo della comunicazione in tempo reale. Ma anche sbandamento e disorientamento. Sul campo di battaglia, i generali non ancora abituati alle nuove tecnologie compiono errori disastrosi, con perdite umane decuplicate rispetto alle guerre tradizionali. E le relazioni tra stati sono compromesse dagli errori di una diplomazia costretta a ritmi che poco aiutano la riflessione, la ponderazione e la mediazione, perché utilizza strumenti ultraveloci, quali il telegrafo, ai quali non è abituata.

La guerra richiede un pressoché perfetto coordinamento dei tempi e dei mezzi. Esattamente come in una catena di montaggio o in una pellicola cinematografica di cui devono essere programmati i singoli fotogrammi e gli orologi, per la prima volta, diventano parte dell'equipaggiamento militare, sincronizzati sull'ora del quartier generale.

Nonostante o, sarebbe meglio dire, a causa di tutti gli immensi sforzi di coordinamento delle truppe, degli approvvigionamenti, dell'informazione, dello spionaggio, del sistema produttivo, che richiedono un'organizzazione perfetta, quasi di tipo tayloristico, alla fine il risultato sembra assomigliare a una gigantesca composizione cubista. Se ne accorge Gertrude Stein quando afferma: "La composizione della guerra non è la composizione delle guerre

precedenti. Questa composizione non è una composizione in cui c'è un uomo nel centro, circondato da una massa di altri uomini, è una composizione senza né capo né coda, una composizione in cui un angolo conta quanto un altro angolo: la composizione del cubismo, insomma".

I militari più avveduti capiscono che devono cambiare strategia, sfruttando le potenzialità di una guerra decostruita, non più segnata da una geometria elementare, ma disarticolata in un disegno più complesso, con singole e indipendenti squadre di azione.Nascono i primi autocarri mimetizzati: per confondersi con l'ambiente circostante ricorrono ai principi sperimentati dalle avanguardie. Nella sezione camoufleur, la cui insegna è un camaleonte, lavorano oltre tremila artisti. L'Inghilterra collabora con i francesi e dal 1917 attua una tecnica di mimetizzazione consistente nel dipingere le fiancate delle navi con figure geometriche e colori tali da confondere i riferimenti spaziali all'avversario. Tecniche simili usano gli americani e i tedeschi, i quali ultimi coinvolgono anche l'artista espressionista Franz Marc per dipingere reti e tele che servono per mimetizzare i cannoni tedeschi usati nella battaglia di Verdun.

Ben presto, artisti e architetti acquistano la consapevolezza che l'arte e l'architettura possono aiutare a uscire dal tunnel, a creare un uomo nuovo. Lo faranno abbracciando ideali palingenetici, quali la rivoluzione russa o, più tardi, sul versante opposto, la fascista; lo vedremo tra poco. Ma se l'arte si confronterà con la rivoluzione sarà attraverso una mediazione culturale, che riconoscerà alla ricerca specificità e autonomia. Se questo è il momento delle rivoluzioni, realizzate o desiderate, è anche quello dei più rigorosi formalismi.

Ricorda Arp: "In rivolta dalla carneficina del conflitto mondiale del 1914, […] ci dedicammo alle arti. Mentre le pistole sparavano a distanza, noi cantavamo, dipingevamo, componevamo collage

e scrivevamo poemi con tutte le nostre forze. Cercavamo un'arte basata su fatti fondamentali, per curare la follia del nostro tempo, e trovare un nuovo ordine di cose che avrebbe restaurato l'ordine tra il cielo e l'inferno".

In che misura mediare la realtà effettuale della vita con la virtualità reale dell'arte: sarà questo il problema dei successivi quindici anni. Non ci sarà praticamente polemica senza che un artista accusi l'altro di essere uno sciocco funzionalista o un sognante formalista. Tutti, proponendo la propria ricetta, sosterranno di aver perfettamente risolto l'equazione: architettura è rivoluzione, architettura o rivoluzione, architettura e rivoluzione, architettura e basta, rivoluzione e basta. Tutti saranno frustrati nel vedersela rifiutare. Sino a quando, a partire dal 1930, i regimi totalitari prenderanno il potere e semplificheranno la questione, asservendo la forma a strumento propagandistico della loro – questa sì effettiva, anche se tradita – rivoluzione.

4.2 Purovisibilità e formalismi

Nel 1915 esce a Basilea il libro Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Concetti fondamentali della storia dell'arte), scritto da Heinrich Wölfflin. Lo studioso, allievo di Jakob Burckhardt, è il più eminente teorico del purovisibilismo. Secondo il cui punto di vista, la forma è il medium che racchiude l'universo dell'artista e agisce provocando i nostri sensi, misurandosi con il nostro corpo, favorendo o meno un certo tipo di tattilità, anche visiva, abbagliandoci o incupendoci. Insomma: emozionandoci o, se vogliamo usare un termine proprio di quel periodo, attivando reazioni empatiche.

In tutta l'arte, e soprattutto in architettura il luogo dove si danno queste interrelazioni è lo spazio. Per comprendere il quale si può trascurare tutto ciò che ne è estraneo, a cominciare dalle

interpretazioni che privilegiano i semplici contenuti, simbolici o allegorici o gli aspetti costruttivi e funzionali. Wölfflin con il suo Kunstgeschichtliche Grundbegriffe lo fa mettendo a punto una fenomenologia dei modi di percezione. Corrispondono a cinque punti di vista diversi che possono essere resi da altrettante coppie di termini. Sono: lineare/pittorico, superficie/profondità, forma chiusa / forma aperta, molteplicità/unità, chiarezza assoluta / chiarezza relativa.

Certo, nessuna opera sarà perfettamente lineare, di superficie o aperta. Né, per fare un altro esempio, pittorica, unitaria e di chiarezza relativa. I termini sono infatti da intendersi come tipi ideali cui ci si avvicina senza per questo mai raggiungerli, un po' come ciascuno di noi propende verso stati limite quali buono/cattivo senza però essere mai assolutamente né l'uno né l'altro.

La scelta di Wölfflin di ricorrere a una classificazione per tipi ideali è stata certo favorita dalla contingenza storica. Ai tipi ideali ricorre, infatti, gran parte della sociologia del periodo e in particolare Georg Simmel. Max Weber ne dà anche una brillante spiegazione teorica nel suo saggio del 1904 dal titolo L'oggettività conoscitiva della scienza sociale e della politica sociale: "Il tipo ideale è ottenuto mediante l'accentuazione unilaterale di uno o più punti di vista e mediante la connessione di una quantità di fenomeni particolari diffusi e discreti, esistenti qui in maggiore e là in minore misura, e talvolta anche assenti, corrispondenti a quei punti di vista unilateralmente posti in luce, in un quadro concettuale in sé unitario ".

Due dati d'ora in poi saranno acquisiti: il primo è che l'arte si può apprezzare solo analizzandola nello specifico, cioè in quanto attività produttrice di qualcosa che le è proprio – lo spazio – e non di generici contenuti extradisciplinari; il secondo è che

un'opera si può classificare solo relativamente alle altre. Infatti il giudizio di vicinanza a un tipo ideale avviene per comparazione, relativizzando il giudizio rispetto a un'altra opera che funge da metro di misura. Inoltre – e ciò è particolarmente importante – centrato l'interesse sulla forma, si fanno giocoforza strada le ragioni dell'astrattismo e delle avanguardie. Anche se Heinrich Wölfflin in Svizzera, Bernard Berenson in America e in Italia, Lionello Venturi in Italia apprezzeranno poco Picasso, Mondrian, Le Corbusier e compagni, ormai il tempo, anche dal punto di vista teorico, è maturo per un nuovo sentire. Si delineano all'orizzonte le nuove scuole formaliste del circolo di Mosca, dell'Opojaz di Pietroburgo e del Warburg Institute di Amburgo. Soprattutto le prime avranno con l'avanguardia rapporti d'intensa e mutua collaborazione.

4.3 Una filosofia a forma di architettura: il tractatus

Ludwig Wittgenstein già a poco più di vent'anni è un enfant prodige, un logico in grado di mettere in crisi personaggi di levatura internazionale. Si trasferisce, tra il 1911 e il 1913, a Cambridge, il centro principale della filosofia analitica in Europa. Vi trova personaggi del calibro di Russell, Moore e Whitehead. Con il primo lega subito, stabilendo un rapporto tra il filiale e il fraterno.

Nel 1913 e 1914, poco prima dello scoppio della guerra, Ludwig si trasferisce in Norvegia per amore di solitudine e per mettere a punto il proprio sistema logico, risolvendo i problemi a cui non riescono a dare soluzione i suoi maestri. L'idea è realizzare un sistema limpido, chiaro, efficace e, spera non senza ingenuità giovanile, definitivo, inattaccabile e lontano da ogni retorica o luogo comune. Quasi una trasposizione in filosofia del programma krausiano, ma rivisto alla luce di una perfetta organizzazione logica anglosassone.

In Norvegia, nello Hochreith, una località lontana dalla civiltà e difficilmente accessibile dal villaggio vicino, progetta per il suo ritiro una baita in legno. Sembra la risposta all'apologo della casa sul lago di Loos, il quale dubitava che mai architetto ne avrebbe potuta più costruire una che non fosse in drammatico contrasto con l'ambiente. Ludwig la disegna in assoluta semplicità e nella tradizione del luogo, evitando insieme concessioni al folklore e ammiccamenti allo stile contemporaneo. Il risultato, austero ma volutamente banale, s'inserisce senza problemi nel contesto paesistico.

Poco prima dello scoppio della guerra si trova a Vienna. Decide di distribuire 100.000 corone dell'eredità paterna ad artisti che si trovano in cattive condizioni economiche. Tra questi ci sono Rilke, Kokoschka e Loos. Nell'occasione conosce quest'ultimo, con cui si avventura in lunghe discussioni sull'architettura. Si incontrano al Café Museum, disegnato dallo stesso Loos e soprannominato Café Nihilismus, per la laconicità dello spazio e la povertà dei mezzi decorativi. I due familiarizzano: tra l'opera architettonica del primo e quella logica del secondo vi sono analogie. Il 7 agosto parte volontario.Durante la guerra, tra estreme difficoltà, Ludwig termina il suo libro. Il Tractatus logico-philosophicus, questo il titolo che Moore gli darà, si fonda su un presupposto: che il linguaggio non può accrescere il contenuto della realtà, perché non è altro che uno strumento. Ne consegue che la logica, che è la modalità attraverso cui il linguaggio e quindi il pensiero si articolano, dev'essere trasparente, cioè tautologica. Un linguaggio metafisico fa travalicare l'intelletto dai propri confini, confondendo ragionamento scientifico e mistica, logica e metafisica; un linguaggio trasparente e corretto, invece, rinuncia alle connotazioni, alla retorica, e cerca di essere il più possibile asciutto e stringato, imponendosi di non

debordare dai confini assegnati.

È interessante notare che il Tractatus di Wittgenstein ha forma di architettura virtuale. Tra il 1926 e il 1928 il filosofo, abbandonato l'insegnamento e anche per sfuggire a un'ennesima crisi di nervi, si cimenta con la costruzione della casa per la sorella, dove tenta di tradurre i principi della sua logica in un'architettura concreta, visualizzandoli e spazializzandoli. La costruisce insieme a Paul Engelmann, un giovane architetto seguace di Loos. La casa è, insieme alla Maison de verre di Chareau e Bijvoet, alla Dymaxion House di Buckminster Fuller, ai progetti espressionisti di Mendelsohn, Häring e Scharoun, alle composizioni di Malevicˇ e van Doesburg, alle sintesi austro-californiane di Schindler, uno dei principali testi del dopoguerra. Ci torneremo nel prossimo capitolo. Per ora notiamo in Wittgenstein corrispondenze tra architettura, arte e logica attraverso il tema del linguaggio. Vi è comune un ideale di rigorosa articolazione sintattica, la ricerca di una forma pura che rifugge dalla retorica, dal sensazionalismo e dal lirismo. Grado zero, quindi, in cui un quadro è un quadro, un edificio è un edificio, e una rosa – per usare una famosa espressione della Stein – è una rosa.

Siamo oltre Loos, per il quale la riduzione stilistica è un problema di laconica eleganza, di raffinato buon senso, non un imperativo per la costruzione di un mondo logicamente ineccepibile. Nonostante i non trascurabili punti di contatto, infatti, più i due si conoscono più emergono le differenze. Se Loos fatica a capire il giovane Ludwig ironizzando sui suoi comportamenti monacali e maniacali, quest'ultimo non perdona gli atteggiamenti estetizzanti. Ludwig pone un problema di linguaggio, Loos di stile.

4.4 Il linguaggio e la forma

Mentre Wittgenstein mette a punto il Tractatus, in Russia artisti

e critici indagano il senso dell'equazione forma = linguaggio. Sono influenzati sia dalle ricerche simboliste, centrate sulla parola, la metafora, i ritmi e le immagini, sia dalle innovazioni futuriste. Già nel 1912 Majakovskij, Burljuk, Chlebnikov, Krucˇenych scrivono un manifesto dal titolo Schiaffo al gusto del pubblico. Proclamano di voler buttare Pusˇkin, Dostoevskij e Tolstoj "dalla nave del nostro tempo" e dichiarano un assoluto disprezzo per il linguaggio che li ha preceduti. L'attenzione è focalizzata sul significante. Supremazia, quindi, della forma sul contenuto, attenzione al linguaggio in quanto "entità autonoma che organizza il materiale dei sentimenti e dei pensieri", emancipazione della parola, rivolta contro il significato, sino alla pura eufonia in cui, come afferma Krucˇenych, è la forma che determina il contenuto e non viceversa.

Le ricerche dei giovani letterati russi hanno non pochi punti di contatto con le tesi purovisibiliste di Hildebrand, di Worringer e, in considerazione della sua particolare attenzione per la classificazione stilistica, di Wölfflin. Registriamo poi, sul piano squisitamente linguistico e filosofico, l'influsso delle Ricerche logiche (1913-1921) di Edmund Husserl e di De Saussure, due studiosi di eccezionale levatura che in Germania e in Francia introducono, contro un approccio genericamente psicologista e genetico, una consapevolezza strutturale del lavoro sulla parola.

Nel 1915 un gruppo di giovani studiosi universitari, la cui figura dominante è Roman Jakobson, fonda ufficialmente il Circolo linguistico di Mosca. L'anno successivo a Pietroburgo nasce la Società per lo studio del linguaggio poetico, Opojaz. Il personaggio di maggior rilievo è Viktor Sˇklovskij. Gli sforzi del circolo di Mosca si dirigono sul versante del metodo e contro il decadentismo simbolista. Più orientato sullo studio della funzione poetica è l'Opojaz e, in particolare, Sˇklovskij, per il quale l'arte è

anzitutto capacità di trascendere il senso delle cose, puro artificio che deve necessariamente porsi su un piano altro da quello della comune esistenza. Luogo dove l'abituale è reso inconsueto, dove il discorso appare rallentato e obliquo per restituirci una visione fresca e infantile delle cose. Se così non fosse, infatti, non riusciremmo a staccarci dal mondo in cui viviamo, non riusciremmo a guardarlo dal punto di vista contemplativo che è proprio dell'artista.

Ma se l'arte, come vuole Sˇklovskij, è "sempre indipendente dalla vita", e se, come suggerisce Majakovskij, "la poesia è un tipo di produzione […] assai laboriosa e complessa, è vero, ma pur sempre produzione", non ha senso perseguirla attraverso l'ispirazione. Sganciata dal linguaggio referenziale, è artificialità, invenzione creativa di regole, costruzione.

Sentendosi produttori di un bene così indispensabile all'uomo, e non altrimenti fungibile, formalisti, futuristi, costruttivisti, suprematisti si buttano a capofitto nella rivoluzione bolscevica del 1917, che promette un nuovo mondo in cui c'è spazio per la libertà e l'arte. Contro il realismo socialista propugnato da Marx e Engels sostengono le leggi della forma, l'autonomia del mestiere. All'inizio lo scontro con i burocrati, che li accuseranno di degenerazione artistica, appare vincente. Saranno momenti indimenticabili, presto seguiti dalla disillusione di una realtà molto più prosaica e molto meno creativa.

4.5 Malevič, Tatlin e il grado zero della forma

Secondo Casimir Malevicˇ, il suprematismo nasce nel 1913. Ma è possibile che il celeberrimo Quadrato nero sia stato eseguito più tardi, forse a guerra iniziata e predatato. Comunque siano andate le cose, certo è che in questi anni la pittura di Malevicˇ comincia

a cambiare, registrando la sempre più affollata compresenza di generi diversi, tra cui una non facilmente definibile pittura transmentale. Nel quadro Mucca e violino del 1914 vi è in nuce un'ideologia pre-dada, oltre ad allusioni alla pittura metafisica per lo strano inserimento, in un'opera in apparenza cubista, di icone figurativamente ben delineate ma fuori scala e non legate da alcuna logica apparente.

Nel dicembre del 1915 Ivan Puni, Malevicˇ presenta trentasei composizioni astratte e suprematiste in occasione della mostra 0.10, l'ultima mostra futurista, sollevando l'ira dei suoi rivali e, soprattutto, di Vladimir Tatlin, che sta mettendo a punto una propria ricerca fatta di oggetti poveri montati a formare uno spazio fortemente plastico che preannuncia il costruttivismo.

Di Malevicˇ, Tatlin non riesce a sopportare le incoerenze formali, la confusione stilistica, la semplificazione geometrica, ma in realtà i rapporti tra i due sono segnati da un'acerrima rivalità caratteriale. Tatlin arriva a mettere in crisi lo svolgimento della mostra stessa, motivando l'opposizione con l'accusa, infame e pretestuosa, del dilettantismo dell'avversario.

Fra le trentasei opere di Malevicˇ spicca il Quadrato nero, messo in angolo come le icone nelle case contadine. Significa che la dimensione dell'uomo, rappresentata dal quadrato, è subentrata a quella divina, resa dal triangolo. Accanto al quadrato, altre opere di rigorosa semplificazione geometrica, quali la croce nera o il cerchio nero. Propongono l'annullamento, la riduzione estrema: "Mi sono", afferma Malevicˇ, "trasfigurato nello zero delle forme".

Nella poetica di Malevicˇ gli atteggiamenti nichilistici assumono un valore paradossalmente costruttivo. È attraverso il nulla che si intuisce l'essenza del cosmo, che si attua l'ascesa verso l'indicibile, l'inesprimibile, il punto zero da cui si origina tutto e dove "alto,

basso, qui, là, non esistono più".

È un mondo senza oggetti, come bene esprimerà il titolo del testo che negli anni venti viene pubblicato nelle edizioni del Bauhaus (Die gegenstandlose Welt): "Nel vasto spazio del riposo cosmico, ho raggiunto il mondo bianco dell'assenza di oggetti, manifestazione del nulla svelato".

Il grado zero è il passaggio obbligato per la successiva ricostruzione. Se ne accorge El Lissitskij quando, nel 1922, tenta di sintetizzare la svolta: "Sì, il percorso della cultura pittorica, retrocedendo, è arrivato al quadrato, ma dall'altro una nuova cultura inizia a dare i suoi frutti, sotto una nuova forma. Sì, la linea pittorica è scesa regolarmente… 6, 5, 4, 3, 2, 1 fino allo 0, all'altra estremità inizia una nuova linea 0, 1, 2, 3, 4, 5…".

Nel 1918 Malevicˇ realizza un Quadrato bianco su fondo bianco per la Decima mostra di Stato. Soltanto un cambiamento di tono distingue figura e sfondo. Il quadrato compare e scompare alla nostra vista, quasi come fosse una finestra aperta sull'infinito.

Abbandonata la prospettiva, e cioè il punto di vista finito, le immagini sembrano fluttuare. La pittura, rigorosamente bidimensionale, ha raggiunto una tridimensionalità virtuale. Alcuni studiosi hanno voluto riconoscervi il mondo così come percepito da un aeroplano, da un satellite, da un oggetto che si muove nell'infinito. Un punto di vista orbitale che permette di appropriarsi del cosmo.

Attraverso risultati sempre più sorprendenti, la pittura si avvicina all'architettura. È questa la meta ultima, la sintesi di tutte le arti. Già tra il 1914 e il 1915 Malevicˇ ha realizzato un quadro dal titolo Casa in costruzione, che allude al sovrapporsi delle forme attraverso piani. Sempre nel 1915 sperimenta spazi in tre dimensioni; le intitolerà Planits o dell'ambiente contemporaneo.

Seguono gli Architectonica. Sono assemblaggi di cubi e di prismi. Forse alludono all'iperspazio: se infatti il quadro riesce a rendere la realtà delle tre dimensioni attraverso figure semplici piane, non si vede perché l'architettura non possa rendere le quattro attraverso volumi primari. Nel 1924 il suprematismo si orienta ufficialmente sul fronte dell'architettura, con progetti che rassomigliano sempre di più a quelli De Stijl.

A fronte di ragionamenti così astratti, quasi platonici e sicuramente segnati da un sottofondo mistico, Tatlin non può che protestare. La strada da percorrere, a suo giudizio, è altra. È fatta di materia e non di colore, di costruzione e non di composizione, di energia e non di spiritualità. A provarlo sono le sculture astratte che realizza in questi anni accostando materiali inconsueti: cemento, rame, ferro, vetro, lamiera forata. E, a testimoniare che l'arte non è pura contemplazione, i vestiti funzionali da lavoro e la stufa a basso consumo che realizza nel 1918-19.

Altro che mistico spazio suprematista, l'arte per Tatlin si ottiene montando oggetti reali nello spazio reale. La rivoluzione ha senso solo se legata a una nuova etica ed estetica produttiva. Quindi sì a lavori scultorei, no a quelli pittorici di Malevicˇ.

Certo anche per Tatlin il sogno è annullare la forza di gravità, vincere il peso, conquistare lo spazio. Ma attraverso lo studio scientifico, come prova a fare con il suo Letatlin, una leonardesca macchina con le ali per permettere all'uomo di spiccare il volo. Oppure con il monumento semovente alla Terza Internazionale, progettato nel 1919-20. È un'immensa torre, alta quattrocento metri. Ricorda le grandi opere d'ingegneria dell'ottocento, in particolare la Torre Eiffel. Con il movimento differenziato dei suoi componenti interni – ognuna delle tre sale si muove con maggiore o minore velocità di rotazione all'interno dell'ossatura metallica –

segna il tempo simbolico della rivoluzione.

Tatlin e Malevicˇ non potrebbero essere più diversi. Vivono però entrambi una medesima contraddizione, uno stesso spirito di conquista di uno spazio liberato. Il dilemma è se la ricerca debba investire la sfera concettuale o esistenziale. Malevicˇ opterà per l'idea, cioè per la prima ipotesi, Tatlin per la materia, cioè per la seconda. Una visione di allucinata progettualità, antitetica ma appassionata, li unisce. Alla morte di Malevicˇ, nel 1935, in pieno buio staliniano, Tatlin, sempre più deluso e affaticato, si sentirà in dovere di partecipare ai funerali dell'antagonista.

4.6 Dada e l'impossibilità di definire l'arte

Hugo Ball e Richard Huelsenbeck sono affascinati da Marinetti: dallo stile telegrafico, dall'uso delle parole come suoni puri, dalla scomposizione della frase, dalle parole in libertà. Organizzano per lui una conferenza a Berlino nel 1914, qualche mese prima dell'entrata in guerra dell'Italia.

Ball sfugge al conflitto, emigrando clandestinamente in Svizzera. Nel febbraio del 1916, convince il proprietario di un caffè sulla Spiegelgasse, una strada del quartiere abbastanza malfamato Niederdorf di Zurigo, a darglielo in uso in cambio di un incremento delle consumazioni. Sarà un punto di ritrovo per gli artisti, dal nome promettente di Cabaret Voltaire.

Sei giorni dopo l'apertura del cabaret, Huelsenbeck si trasferisce a Zurigo. Si aggiungono l'artista Hans Arp e i romeni Marcel Janco e Sami Rosenstok, quest'ultimo autore di poesie con lo pseudonimo di Tristan Tzara. I cinque sono molto diversi tra loro. Ball è un letterato interessato più alla metafisica che alla concreta realtà delle cose. Arp è attratto dall'arte astratta, dalle forme sinuose e dai colori puri, che utilizza con maestria e leggerezza. Janco compone i suoi

quadri, rigorosamente bidimensionali come fossero architetture, sostenendo, in linea con quanto si va sperimentando in Russia negli stessi anni, che l'arte è costruzione. Tzara è un letterato affascinato dagli aspetti inconsci e contraddittori del reale, ha una fortissima personalità e una sfrenata ambizione. Huelsenbeck, di non minore ambizione, tanto che per anni contenderà a Tzara il primato dell'invenzione del termine Dada, è più interessato agli aspetti politici e polemici della nuova arte.

Nell'aprile del 1916 è inventato il nome Dada. Una parola che non significa nulla; un semplice suono. Sarà il nuovo titolo del periodico "Cabaret Voltaire", di cui è già uscito un numero. Il 14 luglio del 1916 il dadaismo è ufficialmente proclamato. Lungi dall'essere un movimento strutturato e organizzato, è un insieme di persone diverse con ascendenze marinettiane, espressioniste, simboliste, astratte.

Al cabaret sono organizzate una serata russa e una francese, c'è una conferenza di Kandinskij e sono mostrati i quadri di Delaunay. L'incontro di culture e personalità diverse crea situazioni nuove, soprattutto quando Tzara e Huelsenbeck, seguiti da Janco, inventano spericolate poesie a più voci, in più lingue, vere e fittizie, ritmate da un'inventata musica negra di travolgente ritmicità.

Le attività continuano anche dopo la chiusura del cabaret, spostandosi, a partire dal 1917, nei locali della Galerie Corray nella Bahnofstrasse, subito ribattezzati Galerie Dada. Vi s'inaugurerà una mostra su Der Sturm, saranno presentati anche il Manifesto della letteratura futurista di Marinetti e le composizioni poetiche di Cendras e Apollinaire. Nel marzo del 1917 una mostra dedicata ai precursori: Kandinskij e Klee. Organizzate anche un'esposizione dei quadri metafisici dell'italiano Giorgio de Chirico e una di Max Ernst. Gravita sulla galleria il pittore Hans Richter, giunto

in Svizzera per farsi curare una ferita ricevuta al fronte. Diventerà uno dei punti di riferimento del movimento e, in seguito, l'autore di un'accurata, documentata e affettuosa ricostruzione dal titolo Dada. Art and anti-art.

L'esperienza della galleria dura poco. Presto avviene la diaspora. Ball si ritira nel suo esilio ticinese. Huelsenbeck già agli inizi del 1917 ritorna in Germania, dove con Jung, Grosz, Heartfield e Raoul Hausmann fonda un club dadaista, impegnato sul versante politico. Tzara attiva contatti con i francesi, attratti dal lato surreale della poetica dada. È l'inizio della diffusione del movimento in Europa.

Nel 1918 arriva in Svizzera dagli Stati Uniti Picabia. Rianima il clima zurighese e riporta in Europa le esperienze analogiche, antilogiche, illogiche che lui stesso e Duchamp hanno introdotto negli Stati Uniti. L'attività del gruppo zurighese sarà d'ora in poi orientata verso il non senso, l'antiarte, la messa in discussione di ogni valore. Fonda e finanzia anche una rivista, dal titolo "391", che allude esplicitamente al numero civico (291) della galleria newyorkese di Alfred Stieglitz e al titolo "291" della rivista edita sempre da Stieglitz, nata dopo la chiusura della gloriosa "Camera Works" e in cui si riconosce gran parte dell'avanguardia americana: da Joseph Stella a Georgia O'Keeffe a Man Ray.

Alcuni studiosi hanno voluto vedere nelle opere che Picabia, Duchamp e Man Ray producono in America a partire dal 1915 una sorta di dadaismo che si svolge, anche senza averne ancora il nome, parallelamente a quello zurighese. Ciò è soprattutto vero per le opere realizzate da Duchamp.

Abbiamo detto in precedenza che i ready-made risalgono al 1913 e sono realizzati in Europa. In realtà è solo a partire dal trasferimento a New York del 1915 che Duchamp li teorizza in

quanto operazione estetica. Ciò avviene nel preciso momento in cui battezza con un titolo in apparenza senza senso, In advance of the broken arm (In anticipo per il braccio rotto) un badile da neve di produzione industriale che appende al soffitto. Ripensando allo scolabottiglie del 1913, Duchamp manda una lettera alla sorella a Parigi pregandola di scriverci su qualcosa: "Dunque, quando sei salita nello studio hai visto la ruota di bicicletta e lo scolabottiglie. Io ho acquistato quest'ultimo come una scultura già compiuta. Ho un'idea in proposito: stai a sentire. Qui a New York ho comprato alcuni oggetti dello stesso stile e li ho chiamati "ready-made", tu sai abbastanza di inglese per comprenderne il significato di "già compiuto" che ho assegnato a questi oggetti – io li firmo e vi scrivo qualcosa in inglese. Ti darò qualche esempio: ho comprato una grande pala da neve sulla quale ho scritto In advance of the broken arm… non cercare troppo di interpretare questo in senso romantico o impressionistico o cubistico – non ha niente a che fare con tutto ciò… Tutto questo preambolo per uno scopo: prendi lo scolabottiglie, ne farò un ready-made da lontano. All'interno dell'anello inferiore, scrivi la frase che ti indico a parte in piccole lettere di color bianco argenteo dipinte con un pennello e firma nelle stesse lettere: Marcel Duchamp".

A rendere tale l'opera d'arte non è quindi la forma, ma può essere qualunque cosa, anche il titolo, purché tradisca l'intenzionalità dell'artista. Più tardi Duchamp riassumerà il senso della scoperta: "A ready-made is a form of denying the possibility of defining art". Per l'arte questa affermazione avrà lo stesso potere disgregante che ha avuto la scoperta della relatività per la fisica.

Duchamp sperimenta con numerose variazioni l'idea, sino a pensare di eleggere a ready-made il Woolworth Building, allora, con i suoi 241 metri d'altezza, il più alto grattacielo del mondo. Tutto,

sembra dire, può trasformarsi in arte e, in effetti, mai arte e vita sono apparse tanto prossime. In realtà è l'opposto: se qualunque oggetto può diventare opera d'arte, l'artisticità diventa impalpabile, impercettibile dai più. Generando paradossi e controsensi su cui giocare.

Non sono pochi i parallelismi tra il metodo di Duchamp e le teorie di S'klovskij, soprattutto per quanto riguarda l'approccio obliquo che contraddistingue l'attività artistica, quella "mossa del cavallo" che gli permette sempre di spiazzare il pubblico, imponendo nuovi punti di vista alla realtà.

A metà tra un ready-made e uno scherzo è un orinatoio, intitolato Fontana, che l'artista produce nel 1917 in occasione della mostra della Society of Indipendent Artist, firmandolo R. Mutt. L'arte, sostiene Duchamp, è sfuggente, una funzione piuttosto che una forma nel senso tradizionale. E poi ogni opera ha una componente giocosa, paradossale, umoristica. Ma l'umorismo, come hanno dimostrato Bergson, Pirandello, Freud, è contraddizione. Vista in questa luce, l'opera di Duchamp – che, detto per inciso, è un attento lettore di cose matematiche e in particolare delle opere di Poincaré – è un'esplicita rivendicazione della fertilità del paradosso, dell'impossibilità di trasporre nei termini del linguaggio e del ragionamento scientifico l'esistenza. È in questo orizzonte, in cui la vita è molto più di un insieme logico e ordinato di fatti, che i dadaisti scoprono le coincidenze del caso, distruggono le certezze dell'occhio, trovano nuove definizioni dell'arte, smantellano i confini delle discipline, riscoprono il potere dell'analogia, dei suoni senza senso, delle immagini senza referente, dei discorsi inintellegibili e senza costrutto.

Dada, quindi, assorbe dalle avanguardie dell'anteguerra – espressionismo, cubismo, futurismo – ciò che vi è di più energico,

dirompente e innovativo, rimettendolo in gioco. Lo restituirà in forma aperta e problematica anche agli altri movimenti coevi, quali De Stijl e purismo, che quando vogliono ritrovare elasticità e svecchiarsi dovranno attingere proprio allo spirito dada. Da quest'opera di scoperta di nuovi territori e di sistematica rottura dei vecchi confini nasce la cultura artistica contemporanea.

Dada non produce una propria architettura. Secondo alcuni critici non potrebbe essere altrimenti: perché è più un atteggiamento che uno stile e perché è molto difficile produrre contraddizione, analogia e non senso in edilizia. Infatti – se si escludono alcuni allestimenti di mostre o eventi effimeri in cui artisti-architetti come Kiesler, con grande abilità, giocano sui temi del disincanto, della contraddizione, dello stupore – saranno costruite solo due piccole, anzi piccolissime, opere dadaiste. Più sculture che architetture. Una è la porta dello studio di Duchamp che è, sempre e nello stesso tempo, aperta e chiusa, essendo l'anta incernierata a metà di due bucature poste tra loro a 90 gradi e quindi destinata a chiudere solo l'una o l'altra. L'altra è il Merzbau, un ambiente costruito da Kurt Schwitters con oggetti di ogni tipo: a metà tra un oggetto esistenziale tridimensionale e un'opera di interni.

Escludendo queste due opere – che, per quanto minute, saranno in ogni caso un punto di riferimento per le sperimentazioni degli anni sessanta e settanta – Dada agirà per vie traverse: evidenziando il carattere relativo di ogni formalismo, introduce il valore del caso, dell'associazione libera, del non programmato, liberando il valore del significante dal peso del significato, mostrando l'aspetto tragico e giocoso del meccanico. E così facendo influenzerà in un modo o nell'altro i principali architetti operanti negli anni venti e trenta. Adolf Loos, per esempio, costruisce la casa di Tzara; Kiesler frequenta Duchamp e realizza un'opera tratta da un suo disegno;

van Doesburg affianca la sua attività neoplastica con una parallela dadaista gestita con il nome di I.K.Bonset, Le Corbusier attraverso i surrealisti sperimenta gli oggetti a reazione poetica.

4.7 Theo van Doesburg e De Stijl

"De Stijl", come Dada, non è un movimento. È il titolo di una rivista pubblicata nel 1917, grazie al lavoro di un personaggio multiforme: Theo van Doesburg, pittore, scultore, fotografo, critico d'arte, poeta e, all'occorrenza, architetto.

Van Doesburg ha indubbie capacità di aggregare persone intorno a un progetto. Riesce a coinvolgere nella rivista gli architetti Jacobus Johannes Oud, Jan Wils, Robert Van't Hoff e Gerrit Rietveld, i pittori Piet Mondrian, Bart van der Leck, Vilmos Huszár, lo scultore Georges Vantongerloo. Spera anche di attirare artisti quali Picasso e Alexandr Archipenko. E, attraverso Oud, che gli è vicino, contatta Berlage, padre spirituale dell'architettura olandese, il quale però lascia cadere l'offerta. La rivista, con tiratura di circa mille copie, sarà pubblicata dal 1917 al 1928, anche se già a partire dai primi anni si accumulano malumori dovuti alla differenza dei caratteri. Oud è un pragmatico, Mondrian un ascetico, Van't Hoff un sognatore che nel 1918 non esiterà ad abbandonare la professione di architetto.

Nel 1918 van Doesburg litiga con Huszár, nel 1919 con Wils e Van't Hoff, nel 1921 con Oud, nel 1922 è il turno di Mondrian. Energico, proteiforme e imprevedibile, ha un carattere che alla lunga lo rende insopportabile. I suoi amici sanno che è capace di accanirsi per un'intera serata contro una teoria, che il giorno dopo sostiene attribuendosene la paternità. Coltiva intense passioni e forti rancori. Non esita nel 1921 a trasferirsi a Weimar, dove l'anno dopo allestisce due controcorsi, antagonisti al Bauhaus, per

denunciarne le derive espressioniste.

Il carattere proteifome, unito a una forte personalità, indurrà van Doesburg ad attivare ogni forma di sperimentazione. Anche a costo di cambiare nome, per sfuggire al giudizio dei detrattori o degli amici che, come Mondrian, perseguono strade più rigorose. A partire dal maggio del 1920, firma scritti e poesie futuriste e dadaiste con lo pseudonimo di I.K. Bonset e, dal 1921, usa il nome italiano di Aldo Camini per alcuni scritti. Il neoplasticismo è per lui una strada, non la formula decisiva. Nel 1922 lancia la rivista dadaista "Mécano", nel 1926 pubblica il nuovo manifesto elementarista, dove rompe con la staticità delle linee perpendicolari.

Van Doesburg incontra Mondrian qualche mese prima di Oud, nel febbraio del 1916. Sono gli anni in cui il pittore si intrattiene lungamente con il filosofo Schönmaekers, sacerdote cattolico conquistato dalla teosofia. "La sua base", scriverà van Doesburg, "è esclusivamente matematica, l'unica e sola scienza pura e punto di riferimento unico per i sentimenti…Mondrian applica questi principi servendosi, per raffigurare i suoi turbamenti emotivi, delle due forme più pure e cioè le linee orizzontali e verticali".

Mondrian crede nel valore atemporale delle idee,detesta il mutamento e la natura, e ha paura della precaria esuberanza della vita. Per lui la pittura è infinito gioco di equilibrio tra i principi della simmetria e dell'asimmetria, di ponderazione fra diversi pesi dei colori e delle linee. Per van Doesburg l'astrazione è invece un detonatore di energia plastica. Per Mondrian l'astrazione è il modo per esorcizzare l'energia del cosmo, per l'altro il mezzo per giungervi. Non a caso van Doesburg si interesserà al tema della quarta dimensione, che invece lascerà del tutto insensibile Mondrian. E sembra pensato apposta per lui e per i suoi amici dada l'esempio einsteiniano per spiegare la relatività generale, pubblicata

nel 1916: un ascensore che precipita nel vuoto, mentre dentro si svolgono semplici esperimenti.

Van Doesburg conosce Oud nel 1916. È Oud a prendere l'iniziativa, scrivendogli di aver appreso da un comune conoscente dell'idea di fondare a Leida un'associazione di pittori. Propone di ammettervi anche gli architetti: il 31 maggio nasce l'associazione De Sphinks, di cui Oud è presidente e van Doesburg secondo segretario. Oud propone a Theo di aiutarlo, come esperto del colore, in alcuni incarichi di architettura. Al di là della reale importanza sia degli edifici sia degli interventi cromatici – in realtà modesti – la collaborazione serve a chiarire a entrambi le idee sul rapporto tra le arti figurative e l'architettura. Per Oud l'intervento dell'artista è del tutto decorativo, serve a far risaltare alcune parti della costruzione all'interno di una concezione spaziale complessiva decisa dall'architetto. Per van Doesburg è il gioco dei piani colorati che ristruttura lo spazio, trasformando l'architettura in un evento plastico, cioè deoggettualizzandola.

Le differenze, dopo alcune collaborazioni, emergono e, nel 1921, i due si separano, a causa del progetto per gli alloggi dei blocchi VIII e IX di Spangen, a Rotterdam. Oud obietta che il colore proposto da van Doesburg potrebbe avere controindicazioni pratiche – il giallo per i portoni, per esempio, è soggetto a sporcarsi con facilità – e, in alcuni casi, i toni sono troppo accessi. Theo gli risponde: "O così o niente".

L'architetto – lo aveva già compreso l'artista Bart van der Leck a seguito dei difficili rapporti di collaborazione con Berlage – non può accettare di realizzare un contenitore che viene annullato dal pittore. Dal 1922 Oud non si considera più parte di De Stijl.

Van Doesburg impara la lezione: per ottenere un edificio neoplastico non dovrà sovrapporre il suo intervento pittorico al

lavoro di un altro, bensì progettare un'architettura in cui valori pittorici e spaziali trovino unità sin dal momento della loro concezione. Non avendone gli strumenti tecnici, lo farà attivando una fruttuosa collaborazione con il giovane architetto Cornelis van Eesteren; lo vedremo nel prossimo capitolo.

Oud, anche dopo il distacco dal movimento, realizza alcune costruzioni che ricordano gli stilemi De Stijl. Tra questi il caffè De Unie del 1924. Si tratta però di assonanze stilistiche. Le tappe successive del suo percorso saranno un raffinato funzionalismo e poi un sempre più asfittico classicismo.

Nella ricerca di una nuova spazialità saranno paradossalmente più coerenti Wils e Van't Hoff, i quali intenderanno il neoplasticismo come il pretesto per smantellare la scatola e articolare in piani le loro costruzioni. Sono influenzati da Berlage e, attraverso di lui, da Wright. Entrambi producono tra il 1914 e il 1918 alcuni edifici che ricordano le Prairie House di Chicago. Van't Hoff si reca addirittura in pellegrinaggio in America nel 1914. Del primo segnaliamo il delizioso padiglione nel parco pubblico di Groningen (1917); del secondo la residenza estiva di J.N. Verloop (1914-15) e la villa Henny, detta Betonvilla perché è realizzata in cemento armato prefabbricato. Sono edifici di qualità, ma sostanzialmente di scuola. Van't Hoff, forse, avrebbe avuto le carte per diventare uno dei più sensibili architetti olandesi, se, sconvolto dalla guerra e dagli eventi politici, non avesse appeso la squadra al chiodo, firmandosi da allora in poi "ex architetto".

Vi è, infine, Gerrit Rietveld: nel 1924 sarà autore di una costruzione a Utrecht di particolare interesse, la casa Schröder, su cui torneremo nel prossimo capitolo. Nel 1917, o forse nel 1918, la anticipa realizzando la celeberrima Sedia rosso-blu (la versione finale, così come noi la conosciamo, è però del 1923). L'oggetto

chiarifica il problema del rapporto tra pittura e costruzione che sta assillando van Doesburg e avvelenando i suoi rapporti con Oud. Colore e forma, se vogliono interagire con efficacia, non devono essere pensati separatamente, ma nell'unità della superficie. Sarà il piano – sfuggente, colorato, dinamico – e non il volume – rigido, stereometrico, centralizzante – lo strumento della nuova architettura.

Negli anni in cui si diffonde De Stijl, si sviluppa in Olanda la cosiddetta scuola di Amsterdam, i cui principali esponenti sono Johann Melchior van der Mey, Michel de Klerk, Piet Kramer, Hendricus Theodorus Wijdeveld. Fautori di un'architettura esuberante, curata nei dettagli, quasi espressionista nell'esasperazione di forme e motivi provenienti dalla tradizione, ottengono incarichi di rilievo dall'amministrazione cittadina, soprattutto di edilizia residenziale pubblica, nelle nuove zone a sud, ovest ed est della città.

Van Doesburg considera le architetture di questi progettisti come un retaggio del passato, accomunandole nel suo odio alle opere degli espressionisti tedeschi. In effetti molti lavori si limitano al disegno di facciate su impianti tradizionali dettati dalle imprese edilizie e a volte sono stucchevoli nel loro eccesso decorativo. Tuttavia alcune fanno decisamente eccezione. Tra queste la produzione di de Klerk e in particolare un'opera progettata nel 1917, ma completata nel 1921. È l'ultimo di tre blocchi abitativi che gli vengono commissionati prima da Klaas Hille e poi dalla Eigen Haard.

L'edificio, che insiste su un blocco triangolare, ingloba abilmente una scuola preesistente e raggiunge un grado di elaborazione spaziale che rimarrà ineguagliato nell'architettura olandese di quegli anni.

Infatti, con questo edificio de Klerk risolve almeno quattro

problemi verso cui gli architetti neoplastici mostrano un certo affanno. Sono:

– primo: la gestione di un complesso edilizio in cui siano compresenti i caratteri della diversità e dell'unità, anche a costo di cadere nel pittoresco, ma senza precipitare nel vernacolare. De Klerk la ottiene attraverso tracciati regolatori, appresi da Berlage (e utilizzati, per la verità, con molta più maestria e creatività, anche da Wright). Questi ordinano senza costringere, ammettendo quella diversità che per altra via sarebbe ingestibile;

– secondo: la precisione del dettaglio, la ragionevolezza della costruzione senza forzare l'edificio in astratti schemi geometrici, che ne comprometterebbero la gestione in termini di manutenzione e durata nel tempo;

– terzo: il soddisfacimento dell'utenza affascinata dalle trovate plastiche, quasi fiabesche, e attratta dalla scala umana dell'edificio, anche grazie alla capacità di de Klerk di articolare lo spazio complessivo in unità minori;

– quarto: l'integrazione con il contesto urbano e il controllo architettonico ineccepibile degli spazi semipubblici. De Klerk sa progettare il vuoto: inventa una piazzetta sul retro, caratterizzata, da una torre di gusto popolaresco, e articola l'interno con spazi di eccezionale fascino, che tollerano anche l'inserimento, ai limite del kitsch, di una sala per riunioni che ricorda l'edilizia rurale olandese.

Sono numerosi gli architetti contemporanei di de Klerk che ne riconoscono l'eccezionale bravura. Tra questi Bruno Taut, che nel libro del 1929, Das neue Baukunst in Europa und Amerika, lo ricorderà come "un maestro dotato di grande talento". Nel 1918 uscirà la raffinata rivista "Wendingen". Sino al 1931 pubblicizzerà le opere di de Klerk e della scuola di Amsterdam e farà sentire la sua voce diffondendo i principi dell'organicismo e dell'espressionismo

in Olanda e in Europa.

4.8 Il purismo e il ritorno all'ordine

Dopo due anni di lavoro nello studio di Perret, tra il 1908 e il 1909, e cinque mesi nello studio di Behrens, nel 1910, Charles-Édouard Jeanneret, più tardi noto come Le Corbusier, non poteva non rimanere influenzato dalla forte personalità dei due architetti. Anche a costo di tradire gli insegnamenti del maestro Charles L'Eplattenier, con il quale ha studiato nella città natale di La Chaux-de-Fonds. L'anno dopo, nel viaggio in Oriente – dove in sei mesi tocca Praga, Vienna, Budapest, la Serbia, la Romania, la Bulgaria, la Turchia, la Grecia e l'Italia – rimane affascinato dal mondo mediterraneo, letto in chiave classica. Charles Jencks, nella monografia dal titolo Le Corbusier and the Tragic View of Architecture, riassume in cinque gli insegnamenti che Jeanneret trae dal viaggio. Sono: i volumi elementari, quali sfere, cubi, piramidi, delle moschee di Costantinopoli; la semplice bellezza e l'austera moralità di interi villaggi con edifici dipinti di bianco; l'orrore per l'eclettismo stilistico e l'eccesso di decorazioni patito nei bazar turchi; il piacere di vivere con oggetti essenziali così come fanno i monaci nel convento del monte Athos; la precisione del dettaglio, la chiarezza e l'onestà strutturale del tempio greco. Il Partenone, in particolare, gli appare come una macchina perfetta. Dirà: "Siamo nell'inesorabile dominio del meccanico […] le modanature sono perfette e ben saldate […] tutto questo meccanismo plastico è realizzato in marmo con il rigore che noi abbiamo imparato ad applicare alla macchina. L'impressione è di un acciaio a vista perfettamente trattato". Opera d'arte come macchina e macchina come opera d'arte. L'equazione non è nuova. L'hanno già tentata i futuristi paragonando un'automobile alla Nike di Samotracia. Ma,

mentre questi puntano sul dinamismo, per il giovane Jeanneret la corrispondenza investe un principio ideale. Macchina e opera d'arte condividono la stessa ansia di chiarezza, di precisione, di onestà strutturale, di economia. Qualcuno, scherzosamente, ha notato che il giovane Le Corbusier osserva il più importante tempio greco con gli occhi di uno svizzero che guarda gli ingranaggi di un buon orologio. E, in effetti, vi è in nell'equazione una sopravalutazione delle valenze estetiche della matematica, una preoccupante idealizzazione della tecnica e un disprezzo per i manufatti in cui l'utile non si manifesti con le forme pure della geometria euclidea.

Quindi nessun equivoco funzionalista. Se più tardi Le Corbusier parlerà dell'alloggio come di una macchina per abitare, lo farà solo perché penserà alla perfezione dell'oggetto meccanico, perché cercherà di ricreare l'assolutezza plastica di un oggetto classico. Tanto è vero che stigmatizzerà le correnti funzionaliste più radicali e gli sfuggiranno le ricerche sul grado zero della forma che, a partire da quegli anni – si pensi a dada e Duchamp – stanno producendo inaspettati risultati.

Infine, lo preoccuperanno le istanze individualiste o spiritualiste che muovono larga parte della produzione espressionista e organica a lui contemporanea. Da qui le fondate accuse d'insensibilità provenienti dal sanguigno Häring – con cui avrà una polemica feroce – e gli attacchi di neoaccademismo che gli muoveranno critici più avveduti quali Karel Teige.

L'ossessione matematica non abbandonerà Le Corbusier anche quando, avanti negli anni, orienterà la sua ricerca su forme più espressive. Basti pensare al Modulor, un'unità di misura delle proporzioni umane basata sulla sezione aurea, sviluppata tra il 1942 e il 1948.

Nel 1912 il venticinquenne Jeanneret, pur sentendosi soprattutto

un pittore, apre a La Chaux-de-Fonds uno studio di architettura. Nel dicembre 1914 lavora a un progetto di case a basso costo, in vista della ricostruzione postbellica. Applica il principio dell'ossatura in cemento armato. Le forme sono particolarmente semplici, le case disposte secondo razionali principi di organizzazione urbanistica, forse secondo quanto appreso da Tony Garnier, incontrato nel 1907 a Lione, il quale sta ragionando da tempo sui progetti di un'ideale città industriale per 35.000 abitanti, alloggiati in isole residenziali di 30 x 150 metri (i disegni di Garnier saranno pubblicati in volume solo nel 1917 e ripubblicati in parte da Le Corbusier su "L'Esprit Nouveau" nel 1920).

È la città, più che l'architettura, che affascina il giovane progettista. Ha in programma di scrivere un libro dal titolo La construction des villes. A tal fine si reca a Parigi, dove va a consultare materiale documentario presso la Biblioteca nazionale. Nel 1922 disegnerà un progetto per una città contemporanea per tre milioni di abitanti.

Tra il 1916 e il 1917 realizza villa Schwob, una costruzione fortemente stereometrica, le cui masse imponenti e classicamente articolate sono accentuate da un monumentale cornicione che le circonda. È la definitiva presa di distanza da ogni estetica romantica a favore dei metodi di composizione Beaux-Arts.

Nel 1917 si trasferisce a Parigi. La Francia è segnata dalla guerra in corso. Jeanneret s'impegna come uomo d'affari e imprenditore con la Societé d'entrerprises industrielles et d'études e la Briqueterie d'Alfortville, una fabbrica di mattoni. L'esperienza lo impegna sino al 1921, quando la fabbrica chiuderà in grave perdita. Per quanto si abbeveri di Nietzsche, autoconvincendosi di essere un duro che opera con freddezza nella spietata metropoli contemporanea, l'artista non riesce a trasformarsi in imprenditore.

Nel maggio del 1917 incontra il pittore Amédée Ozenfant, già

direttore tra il 1915 e il 1916 della rivista "L'Elan", una pubblicazione vicina al cubismo. I due diventano amici, condividendo una medesima insoddisfazione verso gli atteggiamenti distruttivi delle avanguardie e un bisogno comune per nuove leggi su cui fondare la pittura e le altre arti.

Nel 1918 nasce il purismo. È una rilettura del cubismo alla luce del classicismo e dell'estetica industriale i cui principi si trovano nel libro Après le cubisme. È un testo scritto a quattro mani, in cui si denuncia la morte di un certo tipo di avanguardia: in primis, dada e cubismo. "La decadenza", si dice, "è prodotta dalla disinvoltura nel fare e dalla pigrizia nel fare bene, dalla sazietà per la bellezza e dal gusto per il bizzarro". E poi: "Noi abbiamo oggi anche i nostri Partenoni, la nostra epoca è meglio equipaggiata di quella di Pericle per realizzare l'ideale della perfezione".

Il primo capitolo è un attacco al cubismo, il secondo un'esaltazione dello spirito moderno, il terzo è dedicato alle leggi e in particolare alla selezione naturale che porta alla produzione di forme pure e standardizzate.

Jeanneret e Ozenfant formano coppia fissa. Così li descriverà nei primi anni venti Jean Epstein, cineasta d'avanguardia: "I due reverenziali fratelli puristi, così erano spesso chiamati, erano entrambi seri e vestiti completamente di nero, in uno studio dove ogni sedia, ogni tavola e ogni pezzo di carta aveva un suo uso strettamente determinato. Mi intimidivano terribilmente".

Dipingono nature morte che ricordano vagamente i quadri metafisici. Vi è però minore straniamento e maggiore esattezza. Anche grazie all'uso dell'assonometria, spesso con i due assi coincidenti, per non discostarsi troppo dalle proiezioni ortogonali, e cioè dalla precisione del disegno tecnico.

Nell'ottobre del 1920 esce il primo numero di "L'Esprit

Nouveau". La rivista dispone di scarsi mezzi, anche se, grazie all'uso di pseudonimi con i quali i due si firmano, sembra vantare numerosi collaboratori. Uscirà per pochi anni, ma avrà un importante influsso sull'architettura contemporanea. Ne parleremo nel prossimo capitolo.

Parte I capitolo 5

Commistione dei linguaggi: 1918-1925

5.1 Commistioni

Il bilancio della guerra di dieci milioni di morti è aggravato da epidemie, quali la spagnola, che mietono altre vittime. Germania e Austria sono smembrate nei loro territori e oberate dal peso di insostenibili riparazioni di guerra, causa di una crisi economica che porta all'inflazione del 1923, quando per cambiare un dollaro servono 3.760.000.000 marchi.

Alla speranze suscitate dalla rivoluzione Russia segue la guerra civile, un periodo di privazioni, che la Nuova Politica Economica del 1921 solo temporaneamente allevierà, e una dittatura sanguinaria, burocratica e sempre più intollerante. Altre speranze rivoluzionarie, soprattutto in Germania dove, secondo le previsioni di Marx e poi di Lenin, la rivoluzione mondiale avrebbe dovuto avere inizio, saranno represse nel sangue. Comincia l'epoca del sospetto, della caccia alle streghe, del proibizionismo. Il processo a Sacco e Vanzetti si svolge nella pur democratica America proprio nel 1920, l'anno in cui è esteso alle donne il suffragio universale, per culminare con l'ingiusta condanna a morte dei due anarchici eseguita nel 1927.

Impazzano i nazionalismi, esasperati dalle ripartizioni territoriali

che seguono la guerra. Si profilano uomini forti e regimi totalitari: nel 1922 Mussolini marcia su Roma e il 3 gennaio del 1925 annuncia la definitiva soppressione dello stato liberale. Regimi autoritari seguono in Spagna, in Portogallo, in Iugoslavia, in Polonia. Nel 1921 Adolf Hitler, un architetto mancato che pratica la pittura, fonda il partito nazionalsocialista. Nel 1922 Josif Visarionovicˇ Dzˇugasˇvili, detto Stalin, è segretario generale del partito comunista sovietico.

Artisti e architetti si sentono confusi. Oscillano tra il bisogno di proiettare sull'opera le proprie ansie e il desiderio di realizzare, finalmente, un mondo razionale, che funzioni con la precisone di un congegno meccanico. In forma di dilemma tra razionalità e irrazionalità, autorità e libertà, regola e arbitrio, oggettività e individualismo, autonomia ed eteronomia, il problema assillerà, almeno sino alla prima metà degli anni venti, i protagonisti dell'avanguardia. Personaggi carisimatici quali Taut e van Doesburg oscillano tra la costruttività dell'ingegnere e la formatività dell'artista. Il primo persegue un'estetica espressionista, sogna cattedrali di cristallo, ma poi s'impegna in prima persona nei programmi di edilizia sociale delle municipalità di Magdeburgo e Berlino; il secondo predica il razionale neoplasticismo di Mondrian, ma si apre all'esperienza Dada. Dilemmi simili vivono Gropius e Mies van der Rohe, le cui opere sono in bilico tra la tensione espressionista e il bisogno di una nuova oggettività. Confusione regna al Bauhaus, dove è in atto uno scontro tra l'ala espressionista e il nascente movimento costruttivista. Stesse incertezze tra i pittori della Neue Sachlichkeit, che proclamano un asciutto realismo, ma si lasciano tentare dalla deformazione espressionista.

Agli architetti mancano le occasioni professionali. In gran parte dell'Europa e in Unione Sovietica, almeno sino al 1924, si costruisce

poco o nulla. E ciò che si realizzerà sarà affidato a professionisti maturi e politicamente introdotti, e non a idealisti inesperti che proclamano di voler rivoluzionare il mondo. Si sviluppa l'architettura disegnata, fatta di sogni destinati a restare sulla carta. Ai giovani architetti non resta che incontrarsi in numerosi convegni in giro per l'Europa, stampare pubblicazioni, promulgare manifesti, preparare il terreno per il sorgere di un movimento internazionale che si afferma in questi anni, ma si consoliderà nel 1928 con l'esperienza dei CIAM, i congressi internazionali di architettura moderna.

La crisi spinge a guardare agli Stati Uniti, l'unico paese che è uscito indenne, se non rafforzato, da un conflitto in cui è entrato all'ultimo minuto (aprile 1917). Vi si trasferiscono per sfuggire alla guerra o alle sue conseguenze Schindler (1914), Neutra (1923), Kiesler (1926) e la vasta comunità di artisti d'avanguardia di cui Duchamp è il principale esponente. Nel 1923 la biografia di Henry Ford, l'imprenditore americano che ha rivoluzionato i metodi di produzione industriali, è tradotta in tedesco: è subito tra i libri più venduti in Germania. Al Bauhaus il sogno americano si affianca al mito orientale predicato da Itten, contando un numero non inferiore di seguaci. A Mendelsohn nel 1924 è commissionato un libro sugli Stati Uniti dal proprietario del quotidiano "Berliner Tageblatt". L'anno precedente sulla rivista "Sturm" era apparsa una poesia scritta da Herwarth Walden: "Berlino è la capitale degli Stati Uniti d'Europa. […]Forse gli Stati Uniti d'America hanno una loro Berlino. Ma a Berlino mancano gli Stati Uniti d'Europa".

L'incontro ravvicinato di culture lontane e diverse che prima si erano confrontate solo in maniera episodica, produce un clima eccezionalmente vitale, caratterizzato dalla commistione e dalla varietà dei linguaggi. L'architettura se ne gioverà, producendo opere fra loro profondamente diverse, quali la casa in Kings

Road di Schindler, il cappellificio Steinberg di Mendelsohn, la casa Schröder di Rietveld, il padiglione di Mel'nikov all'Expo di Parigi, la casa La Roche di Le Corbusier: preparano il terreno per la stagione dei capolavori che saranno realizzati nella seconda metà degli anni venti.

5.2 Tra formalismo e costruttivismo

Poeti, artisti, architetti si uniscono alla rivoluzione russa. "Nelle strade, futuristi, tamburini e poeti!" declama Majakovskij. Pittori quali Chagall, Kandinskij, Malevicˇ partecipano al movimento. Nel 1918 sono fondati i Liberi Laboratori. Diventeranno nel 1920 il Vkhutemas, l'Istituto Tecnico Artistico superiore di Mosca. Vi saranno facoltà di architettura, di pittura, scultura, lavorazione del legno e del metallo. Tutti i dipartimenti afferiscono a un unico corso preparatorio in cui sono insegnati i principi base della forma, come al Vorkurs del Bauhaus di Weimar, l'altra importante scuola che nasce in questo periodo.Nel 1920 è fondato l'Inkhuk, Istituto per la cultura artistica.

All'Inkhuk e al Vkhutemas divampano le polemiche tra i sostenitori del valore autonomo dell'arte, i formalisti, e coloro che vogliono legarla a fattori più oggettivi. Nell'arte, come abbiamo visto nel precedente capitolo, lo scontro investe i capiscuola Malevicˇ e Tatlin. In architettura l'atelier di Nikolai Ladovskij, formalista e razionalista, e l'atelier di Aleksandr Vesnin, costruttivista, entrambi professori al Vkhutemas. Le polemiche sono feroci. Nel 1921 Tatlin presenta il modello del Monumento alla III Internazionale, una spirale in ferro al cui interno sono sospesi i tre volumi che contengono i locali per le riunioni dei vari organi dell'Internazionale. Ruotano seguendo ritmi diversi, regolati sulla frequenza delle riunioni: annuali, mensili, giornaliere. Gabo, che è

un formalista, afferma sprezzantemente: "non è un'arte puramente costruttivista, ma soltanto un'imitazione della macchina".

Delle due fazioni, la costruttivista sembra avere il sopravvento. Il programma del formalista Kandinskij all'Inkhuk è bocciato e, nel 1922, l'artista decide di trasferirsi a Weimar per insegnare al Bauhaus. Gabo fugge in Europa. Malevicˇ si rifugia a Vitebsk, dove ha fondato una scuola suprematista, la Scuola della Nuova Arte.

Nel 1922 Alexei Gan scrive il manifesto del costruttivismo, Konstruktivizm. E Il'ja Golosov, un funzionalista che tra il 1924 e il 1925 si unirà ai costruttivisti, in una conferenza del dicembre del 1922 afferma: "[Nei primi anni] si era al tempo dell'architettura disegnata, si realizzava poco e niente, così i giovani studenti del Vkhutemas, gli architetti esordienti, i pittori passati all'architettura potevano sbizzarrirsi, a dispetto degli aspetti funzionali dell'architettura e dei suoi problemi costruttivi. […] La giustificazione razionale delle forme era l'ultimo dei problemi. […] Furono i gruppi di sinistra del Vkhutemas che in questo campo nel 1920-1922 svolsero il ruolo principale. Là si elaborarono le teorie allora largamente diffuse dei giochi di volumi, dell'architettura come organismo, del movimento, del ritmo".

I formalisti, per quanto in minoranza, non si danno per vinti. Nikolai Ladovskij, nel 1923, fonda la Asnova, o Associazione dei nuovi architetti. Il gruppo sarà attivo sino al 1932, ma con scarsi mezzi a disposizione. La sua presenza si sente soprattutto nel campo dell'insegnamento, grazie all'impegno profuso da Ladovskij e Dokucaev al Vkhutemas. Sono i promotori di un metodo psicotecnico orientato allo studio della forma e delle sue interrelazioni con l'esperienza umana. Quindi ruolo del colore, dei volumi, delle trame, dell'emozione plastica. I risultati prodotti dalla scuola saranno di qualità altissima e non è azzardato dire

che il Vkhutemas è stata l'unica vera scuola dell'avanguardia architettonica nei primi anni venti. Il Bauhaus in Germania, che si muove su un terreno simile, sino al 1927 sarà solo una scuola di arti e mestieri e non di architettura, e quindi in questo campo la sua influenza sarà, almeno sino a quella data, indiretta.

Vi è poi Konstantin Mel'nikov, uno dei più dotati architetti della propria generazione. Sarà l'autore di un sorprendente padiglione sovietico all'Expo di Parigi del 1925, del club operaio Rusakov a Mosca (1927) e di una casa-studio generata dall'intersezione di due cilindri (1929). Mel'nikov rifiuta di ridurre la progettazione a un semplice espediente tecnico: è affascinato dal simbolismo e dalla capacità delle forme di evocare significati che trascendono la pura materialità. La sua è una poetica orientata verso l'espressione, la continuazione logica del romanticismo architettonico, che, attraverso forme industriali, tenta di esprimere la dinamica della rivoluzione.

Appartenente all'Asnova, ma aperto alle teorie costruttiviste, è El Lissitskij. Nei suoi Proun, sigla che sta per "Progetti per l'affermazione del nuovo", elabora i non pochi temi comuni alle ricerche in atto al Vkhutemas, perseguendo una sintesi tra architettura, scultura e pittura, quest'ultima appresa attraverso l'insegnamento di Malevicˇ, nella cui scuola di Vitebsk lavora per un certo periodo. Come vedremo, viaggerà per l'Europa, promuoverà riviste e avrà un ruolo di primo piano nella costituzione di un network internazionale di architetti e artisti d'avanguardia.

Nel 1925, si costituisce l'OSA, l'Associazione degli architetti contemporanei. Il gruppo, attraverso la leadership culturale di Moisei Ginzburg, si raccorderà con le altre formazioni d'avanguardia europee, confluendo dentro il nascente movimento internazionale.

5.3 Linguaggi austroamericani, orientali e mesoamericani

Rudolph Schindler, dopo essersi laureato all'Imperial Università Tecnica di Vienna e aver studiato con Wagner all'Accademia di Belle Arti, frequenta la Bauschule, un'università privata che Loos ha fondato per diffondere i propri principi. Schindler, affascinato dall'approccio spaziale del maestro e colpito dai suoi frequenti accenni alla civiltà americana, decide di trasferirvisi, con la speranza di andare a lavorare nello studio di Wright. L'8 marzo del 1914, alcuni mesi prima dello scoppio del conflitto mondiale, arriva a New York, per poi recarsi a Chicago, dove comincia a lavorare per lo studio di Ottenheimer, Stern e Reichert.

Wright dal 1911 è negli Stati Uniti, di ritorno dall'anno trascorso in Europa. È senza lavoro. Lo scandalo seguito alla fuga con l'amemante, infatti, lo ha minato professionalmente. Rifugiatosi a Taliesin, costruisce una casa-studio, caratterizzata da muri di pietra e bassi tetti a padiglione. Si adagia dolcemente sulla collina integrandosi al paesaggio naturale, con la grazia di una costruzione giapponese. Tra le poche commesse arriva, verso la fine del 1913, l'incarico per i Midway Gardens, un locale all'aperto alla periferia di Chicago, che Wright pensa come un insieme di terrazze e balconi che si affacciano su uno spazio più grande disposto di fronte al chiosco dell'orchestra. Il 14 agosto del 1914, uno squilibrato, mentre lui è nell'ufficio di Chicago a lavorare sul progetto dei Midway, assassina Mamah Cheney, i due figli dell'amante, tre collaboratori e manda a fuoco l'edificio: "Nel giro di mezz'ora", ricorderà più tardi, "la parte in legno risultava completamente distrutta nell'incendio provocato da un pazzo sanguinario".

Nel novembre del 1914, Schindler scrive una lettera a Wright: "Le chiedo se può ammettermi nel vostro ufficio, o darmi l'opportunità

di studiare da vicino i suoi edifici o di suggerirmi altri modi per respirare una migliore atmosfera architettonica". Wright, ancora scosso dagli eventi, risponde evasivamente limitandosi a fornire al giovane una lettera d'introduzione per uno dei suoi ex clienti.

Con il tempo le prospettive professionali migliorano. Wright riceve nuove commesse, tra cui quella dell'Imperial Hotel di Tokyo, che gli viene ufficialmente affidata alla fine del 1915; compie alcuni viaggi in Giappone con la nuova amante Miriam Noel; disegna il progetto di massima della grande opera che lo vedrà impegnato sino al 1922. Per preparare gli esecutivi, si ricorda dell'austriaco. Schindler è particolarmente idoneo, per avere compiuto studi sia da architetto sia da ingegnere. È il 1917. Lavorerà con Wright sino al 1923: l'unico progettista dotato di spirito indipendente che riuscirà a resistergli così a lungo. Ma forse, come si vedrà in seguito, ciò avviene perché i due passano molto tempo lontani uno dall'altro. Nel 1918 hanno inizio i lavori per l'Imperial e dall'ottobre Wright è richiesto a Tokyo. Da quel momento passerà più tempo in Giappone che a Chicago. Su Schindler cade la responsabilità dello studio.

L'Imperial Hotel è una delle opere migliori di Wright. Inclassificabile da un punto di vista stilistico, ha numerosi riferimenti: alla tradizione giapponese e al suo delicato senso dell'equilibrio; all'architettura mesoamericana, soprattutto per l'utilizzo di moduli scultoreamente lavorati. Qua e là vi sono suggestioni occidentali, captate nel viaggio in Europa: Olbrich soprattutto. Non è difficile cogliere qualche stilema del liberty maturo. Vi è poi l'influsso di Sullivan, il maestro che ha lasciato bruscamente nel 1893, ma con cui sa di dover fare i conti, e di cui ora segue, da lontano e con preoccupazione, il tragico destino (sarà Schindler a tenerlo informato). Da Sullivan, il "Lieber Meister",

riprende la tecnica del montaggio ritmico di un numero limitato di elementi standard ricorrenti, accostati in modo da produrre composizioni di forte impatto decorativo, in cui l'ornamento è parte integrante della logica costruttiva.

Gli spazi interni dell'hotel, con composizioni di mattoni e pietre lasciati in vista, spazi e livelli sovrapposti, eleganti velari e sorprendenti giochi di luci, rimarranno insuperati. Ma, per realizzare l'opera così come concepita dalla sua inesauribile inventiva, si moltiplicano tempi e spesa e i committenti più volte minacciano di licenziarlo.

Schindler, che lavora soprattutto presso lo studio di Chicago, segue intanto i lavori americani del maestro. Tra questi un sistema per realizzare 18 piccole abitazioni in cemento: The Monolith House. Nel 1919 incontra e sposa Sophie Pauline Gibling, una insegnante di musica che guarda con attenzione ai movimenti progressisti politici, sociali, artistici. Quando, in luglio, Wright torna dal Giappone e invita la coppia a Taliesin, Pauline scrive estasiata ai genitori: "Vi sono forti contrasti – una arcaica semplicità di vita accanto a cose di perfetta fattura. Dopo che ho mangiato del burro, forse, o parlato per un po' con un cavallo che sta solo al pascolo, torno nello studio e guardo per un po' modelli per edifici che si costruiscono a Los Angeles. Come passare dalla musica folk a Schönberg o Debussy".

I disegni a cui Pauline allude sono i progetti per la Hollyhock House commissionata da Aline Barnsdall, un'opera – dirà Wright, per rivendicarne la totale paternità – costruita per telegrafo dal Giappone. È una commissione importante, alla quale lavora dal 1914, per una cliente danarosa che vuole costruire a Los Angeles la propria residenza insieme a strutture da dedicare alle arti teatrali.

Dovendosi iniziare i lavori per la Barnsdall House, ma sul punto

di tornare in Giappone, Wright chiede a Schindler di recarsi momentaneamente nella città californiana per seguirli. L'austriaco accetta e, innamoratosi del clima, decide di rimanervi. La città, in quegli anni, grazie alla fiorente industria cinematografica, è in tumultuosa espansione, un luogo ideale per un architetto che vuole avviare un'attività professionale in forma indipendente. Il desiderio di mettersi in proprio nasce per Schindler, oltre che dalla responsabilità verso la nuova famiglia, che conta di ampliare, anche da qualche perplessità verso un certo monumentalismo e decorativismo nell'ultima produzione del maestro. Tuttavia, il suo amore per Wright è fuori discussione. Lo testimonia una lettera del dicembre del 1920 scritta all'amico Neutra, con il quale ha condiviso gli studi all'Imperial Università di Vienna e la passione per Loos: "La sua [di Wright, N.d.A.] arte è arte spaziale nel vero senso della parola e ha completamente messo da parte l'aspetto scultoreo che tutta l'architettura del passato ha posseduto. La stanza non è una scatola – le mura sono scomparse e la natura liberamente si diffonde nella casa come in una foresta. Ha completa e perfetta padronanza di ogni materiale e le nuove tecniche meccaniche sono a fondamento del suo modo di elaborare la forma".

La scelta di mettersi in proprio è definitiva nell'ottobre del 1921. Schindler, in ogni caso, decide che continuerà a lavorare a tempo parziale per Wright. Con Pauline pensano di costruire una casa per mettere radici: sarà una bifamiliare e la divideranno con i Chace. Pauline è amica di Marian Chace, e Clyde, il marito, è un impreditore che potrà organizzare la costruzione.

La casa, realizzata tra il 1921 e il 1922 in Kings Road, è stata definita da Kathryn Smith, con ottime ragioni, la prima casa moderna. È, infatti, pensata per consentire un modo di vita alternativo. Le due coppie sono indipendenti, ma hanno la cucina

in comune, per evitare di dare troppa importanza a un'attività che ruba tempo alla donna. All'interno del singolo alloggio, marito e moglie hanno ciascuno una propria camera-studio con camino. Entrambe le abitazioni sono aperte verso il giardino, che ne costituisce il prolungamento e, a tal fine, esili e luminosi pannelli scorrevoli dividono l'interno dall'esterno. Vi è un piccolo appartamento – uno studio con bagno – da destinare agli ospiti. Si dorme all'aperto in cuccette poste sul tetto, a contatto con la natura. Le forme, riprese dall'architettura giapponese, richiamano quelle di Wright: per l'andamento orizzontale, per un certo modo di accoppiare i materiali. Ma, rispetto alle Prairie e anche alla residenza di Taliesin, Schindler è in questo momento più progredito sotto l'aspetto stilistico: più asciutto, più essenziale, più moderno. Quando Wright nel 1936 inventerà le case Usonian, penserà senza dubbio a questa abitazione, così essenziale, così evoluta, così funzionale, realizzata dal suo assistente a soli trentaquattro anni, e ne riprenderà, senza farne parola, alcuni caratteri.

Nel 1922 Wright è di ritorno dal Giappone, dove ha completato i lavori dell'hotel. Non essendoci prospettive di lavoro a Chicago, decide di trasferirsi a Los Angeles, dove si trova il figlio Lloyd, anch'egli architetto. Scrive a Sullivan: "Mi trovo in una situazione difficile, e non c'è un lavoro in vista". Spera nei contatti che ha acquisito lavorando con la Barnsdall e nel boom economico che attraversa la città.

Del periodo angeleno segnaliamo quattro architetture: casa Millard, detta La Miniatura, casa Storer, casa Freeman, casa Ennis. Wright trova ispirazione nella tradizione costruttiva mesoamericana, solidamente ancorata al terreno e scandita da moduli plastici dal forte effetto chiaroscurale. È un ennesimo sondaggio dei linguaggi spontanei, estranei alla tradizione classica, necessari per trovare una

propria strada diversa da quella razionalista che conduce alle scatole moderniste e che, in un articolo del 1931 (Carboard houses), accusa di essere semplici scatole di cartone, vuote astrazioni.

Le quattro case sono tutte costruite con un sistema cui Wright sta pensando da tempo: pannelli di calcestruzzo prefabbricati, quadrati, con lato di circa 60 cm e abbastanza leggeri da poter essere sollevati da un operaio. Possono essere gettati in opera con poche cassaforme standard. Infinite le configurazioni ottenibili con interni illuminati anche dai fori nei pannelli che lasciano filtrare la luce. Costruire nella natura dei materiali, per Wright, non vuol dire soltanto adoperare quelli naturali, ma saperli utilizzare tutti, anche il più artificiale quale il cemento, sfruttandone al massimo le caratteristiche tecniche e le potenzialità formali.

Nell'ottobre del 1923, insofferente di Los Angeles o forse desideroso di tornare a Taliesin, Wright lascia la California per il Wisconsin. Nonostante la sua situazione finanziaria sia precaria, rilascia un'intervista in cui afferma di voler rafforzare gli uffici di Chicago, Hollywood, Tokyo. Accenna che sta lavorando a due grandi progetti a scala territoriale; to cost millions, aggiunge.

5.4 Architettura ed espressionismo

Il Novembergruppe nasce nel 1918 per iniziativa di Max Pechstein e César Klein. L'associazione si schiera politicamente a sinistra partecipando ai moti che seguono l'esperienza della guerra e la proclamazione della repubblica. Il manifesto dei novembristi, nella primavera del 1919, proclama la volontà di costruire una Germania giovane e libera fondata sui principi di libertà, uguaglianza e fraternità. Promuove la costruzione di edifici d'interesse pubblico, la tutela dei monumenti e la demolizione degli edifici sfarzosi ma insignificanti dal punto di vista artistico. L'associazione, che sarà

attiva sino al 1933, quando sarà sciolta dal nazismo, conterà tra i suoi aderenti Georg Tappert, Conrad Felixmüller, Otto Dix, George Grosz, Ludwig Meidner, Heinrich Richter-Berlin, Lyonel Feininger, Vassilij Kandinskij, Paul Klee e gli architetti Otto Bartning, Walter Gropius, Hugo Häring, Ludwig Hilberseimer, Hans e Wassili Luckhardt, Erich Mendelsohn, Ludwig Mies van der Rohe, Bruno e Max Taut.

L'Arbeitsrat für Kunst, o Consiglio dei lavoratori per l'arte, nasce sempre nel dopoguerra, su iniziativa di Bruno Taut, personaggio infaticabile che abbiamo già incontrato a proposito del padiglione di vetro all'esposizione del Werkbund di Colonia del 1914.Taut raccoglie intorno a sé molti tra i più dotati architetti tedeschi: Gropius, Mies, Bartning, Mendelsohn, il critico Behne e numerosi pittori e scultori. Attraverso l'associazione promuove le ragioni di un'architettura espressiva, trasparente, utopica, che ha sognato durante i lunghi anni di guerra, descrivendola in due libri pubblicati nel 1919: Die Stadkrone e Alpine Architektur.

Nel febbraio 1919 Gropius, che subentra a Taut assumendo la direzione dell'associazione, ne smussa l'impegno ideologico con un programma politicamente più moderato. Nell'aprile del 1919, il mese in cui Gropius è nominato direttore del Bauhaus e la guida passa a Behne, l'Arbeitsrat für Kunst organizza la mostra degli architetti sconosciuti, Austellung für unbekannte Architekten. "Da costruire", scrive Taut, "oggi non c'è quasi nulla […] Dobbiamo essere con consapevolezza architetti immaginari". Sono esposti magnifici schizzi. Altri ne vengono realizzati negli anni a seguire da un gruppo sempre più numeroso di architetti. Sono opera dello stesso Bruno Taut, di Wassili Luckhardt, di Wenzel Hablik, di Jefim Golyscheff, di Paul Gosch, e di due giovani, Hans Scharoun e Erich Mendelsohn, che emergeranno nel panorama berlinese

con opere di notevole importanza. Vi è poi Hermann Finsterlin, che si caratterizza per l'uso di forme amorfe, organiche, vegetali, a differenza degli altri che prediligono forme cristalline o, in ogni caso, geometricamente più controllabili.

Nel 1919 Bruno Taut inizia con un gruppo di dodici amici una catena, la Gläserne Kette. È una corrispondenza sui problemi dell'arte e dell'architettura in cui ognuno dei dodici partecipanti è individuato da un soprannome. Naturalmente quello di Taut è Glas, vetro, e quello dell'equilibrato Gropius Mass, misura.

Nel 1920 si apre, organizzata sotto gli auspici dell'Arbeitsrat für Kunst, la mostra Neues Bauen, segno che qualcosa comincia a muoversi anche nel campo dell'edilizia reale. Nonostante il successo delle iniziative, la situazione economica dell'associazione diventa sempre più precaria, sino allo scioglimento avvenuto nel maggio del 1921.

Dal 1920 al 1922 Bruno Taut pubblica la rivista"Frühlicht", l'alba, per diffondere i principi dell'architettura espressionista.

Sono poche però le opere costruite nel periodo che possiamo classificare come tali. Tra queste vi è senz'altro il Grosses Schauspielhaus di Poelzig, un teatro per cinquemila posti realizzato a Berlino nel 1919 e caratterizzato da un interno a forma di grotta invasa da stalattiti; due lavori di Mendelsohn del 1923, su cui avremo occasione di ritornare: la Torre Einstein, realizzata tra il 1919 e il 1921 a Potsdam, e il cappellificio Steinberg, Herrmann & C., realizzato tra il 1921 e il 1923; il locale da ballo e la vineria Skala, eseguiti nel 1921 a Berlino, frutto della collaborazione tra l'architetto Walter Würzbach e lo scultore Rudolf Belling. Lavoro per alcuni architetti verrà dall'industria nascente del cinema, particolarmente attiva a Berlino e che, sino agli anni trenta, prediligerà ambientare le proprie storie in scenari urbani fortemente

evocativi (Metropolis di Friz Lang è del 1926, mentre nel 1919, per esempio, Robert Herlt, Walter Röhrig e Herman Warm sono impegnati in Das Cabinet des Dr. Caligari e nel 1920 Poelzig crea il ghetto roccioso per il film Der Golem).

L'architettura espressionista entra in crisi tra il 1922 e il 1923 con la chiusura di "Frühlicht", i nuovi impegni di Taut nel campo dell'edilizia popolare e il cambiamento di linea culturale al Bauhaus, che vedrà la scuola, diretta da Gropius, abbandonare l'espressionismo di Itten per il costruttivismo di Lázló Moholy-Nagy. È il cosiddetto "ritorno all'ordine" che si registra in Francia e in Italia, e che vede il trionfo della nuova oggettività in Germania, Olanda, Unione Sovietica e il progressivo allontanarsi di numerosi architetti, tra cui Mies, da poetiche giudicate romantiche e poco rigorose (di questi episodi parleremo nei prossimi paragrafi). Rimarranno però numerosi architetti, giovani e meno – alcuni molto dotati, quali Häring, Scharoun, Mendelsohn – che saranno ben presenti nel dibattito architettonico e realizzeranno capolavori non assimilabili ai canoni puristi, oggettivisti, costruttivisti. Per citarne solo tre particolarmente rilevanti: il complesso di Gut Garkau (Häring, 1922-26), la casa Schminke di Löbau (Scharoun, 1933) o i magazzini Schocken di Stoccarda (Mendelsohn, 1926-28).

5.5 Ordine e disordine

Il movimento dada in Germania comincia nel 1917, quando Huelsenbeck arriva a Berlino da Zurigo. Qui trova Franz Jung e Raoul Hausmann che dirigono "Die Freie Strasse", un periodico che affronta temi artistici e sociali. Al gruppo si aggrega Johannes Baader, collaboratore della rivista e architetto dai comportamenti assai strani, che si farà chiamare Oberdada. Vi è infine George

Grosz. Nel 1919 si trasferisce a Berlino Hans Richter, un artista e cineasta raffinato, con un passato espressionista, che sarà più tardi direttore della rivista "G".

Strumenti dell'arte dada sono il collage e il fotomontaggio (quest'ultimo inventato – pare – da George Grosz e John Heartfield nel 1916). Il fotomontaggio fa precipitare all'interno del quadro frammenti della quotidianità. Privilegia, attraverso la foto, la narrazione realista, il puro fatto di cronaca. Assembla punti di vista diversi, realizzando la visione multipla cercata da cubisti e futuristi. Riproduce all'interno dell'opera d'arte, attraverso il veloce darsi delle immagini prese dalla realtà di tutti i giorni, una rappresentazione convincente della vita metropolitana. Implica una forma di comunicazione immediata, coinvolgente, che sarà ripresa dalle pubblicità che, a partire dagli anni venti, anche con l'uso di cartelloni luminosi grandi quanto tutta la facciata dell'edificio, diventa una delle componenti dominanti l'arredo urbano cittadino.

Se i dadaisti che gravitano intorno a Berlino accarezzano, attraverso la cronaca e il fotomontaggio, il tema dell'antiarte, Kurt Schwitters, personaggio girovago ma con base ad Hannover, è ancora un artista nel senso pieno del termine. Raccoglie per strada reperti di tutti i tipi – pezzi di spago, di cartone, dépliant, fili, soprammobili – e li compone nelle proprie opere. La più importante è Merzbau, una scultura-architettura collocata nel proprio studio. È un'opera in progress, un totem avvolgente che forma lo spazio, caricandolo di valori ancestrali. "Ho visto", dirà Richter a proposito di una visita a Schwitters avvenuta nel 1925, "un aggregato di spazi cavi, una struttura di forme concave e convesse che comprimevano ed espandevano l'intera scultura". Richter è colpito dai numerosi buchi, ciascuno dei quali ha il nome di una persona cara: vi sono buchi per la moglie e per il figlio, per

Arp, per Gabo, per van Doesburg, per Lissitskij, per Malevicˇ, per Mies e per lo stesso Richter. Ognuno contiene dettagli personali quali disegni oppure oggetti appartenuti alla persona; alcuni raccapriccianti, quali ciocche di capelli, un ponte per i denti o una bottiglia di urina. Nel 1928, in una seconda visita, Richter nota che il Merzbau ha cambiato aspetto. I buchi sono stati murati e la forma più curvilinea e meno spigolosa. Le memorie adesso "stanno rinchiuse in profondità", come in una zona inaccessibile dell'inconscio.

Schwitters pratica tutte le forme d'arte, dal collage alla poesia, dalle Ursonate alla performance. Dirige anche una rivista dal nome "Merz", termine senza significato, tratto dalla parola "commerzbank". Nonostante le apparenze e le abitudini eccentriche, è una mente fortemente disciplinata, affascinata dal quotidiano, che intuisce con decenni di anticipo il tema del riuso a fini estetici dei materiali poveri e residuali. È anche un infaticabile divulgatore. Nel 1922 con Theo e Nelly van Doesburg, Hausmann, Arp e Tzara, gira la Germania per promuovere l'arte dada per proseguire per l'Olanda in compagnia dei soli van Doesburg.

Più cervellotico che poetico, nella sua allucinata lucidità, è Max Ernst. Dipinge ciò che gli suggerisce l'inconscio realizzando collage onirici influenzati dalla metafisica di De Chirico.

Trasferitosi a Parigi nel 1921, si affianca agli artisti dada che nella capitale francese, da sempre ricettiva alle sperimentazioni, hanno organizzato un gruppo agguerrito che spalleggia Tzara (il quale nel 1919 da Zurigo si è trasferito a Parigi). Sono: André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, Philippe Soupault, Jean Crotti, Picabia, Benjamin Péret. Il gruppo ha organizzato numerose iniziative, alcune finite in rissa. Presto nel gruppo emergono rivalità tra Tzara e Breton, esacerbate dal carattere ombroso e geloso di quest'ultimo.

Breton anela alla leadership, non crede che il nichilismo dada possa avere vita lunga e sostiene che il movimento debba orientarsi verso ricerche artistiche più costruttive "sistematizzando", come dirà più tardi, "la confusione", utilizzando a questo scopo anche le strumentazioni offerte dalla psicoanalisi che razionalizza le altrimenti confuse pulsioni dell'inconscio.

Lo scontro scoppia nel 1922 in occasione del Congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne, al quale partecipano, tra gli altri, Léger, che sta lavorando per mettere a punto un'arte influenzata dalle leggi della meccanica – del 1923 è il saggio L'estetica della macchina – e il purista Ozenfant. Breton afferma sulla stampa che Tzara è soltanto un impostore alla ricerca di pubblicità. Ne nasce una polemica che spezza il movimento.Si organizzano serate per sostenere le rispettive posizioni. Volano pugni, schiaffi e parole.

Al di là del duro colpo inferto dalla nascita del surrealismo per mano di Breton, la fine di dada è il destino ineluttabile di un movimento che predica la contraddizione e la dissoluzione dell'arte nella vita in un momento in cui emergono volontà di razionalizzazione e di nuove regole. È l'istanza che, come abbiamo visto, mette in crisi anche l'espressionismo e segna un punto di svolta e di ripensamento per le avanguardie. Adesso è il momento delle composizioni classicheggianti di Picasso, delle opere neoaccademiche di Valori Plastici e di Novecento e, infine, della nuova oggettività tedesca.

L'espressione "Neue Sachlichkeit", nuova oggettività, in realtà ha la sua consacrazione ufficiale nella mostra berlinese curata da Gustav Hartlaub nel giugno del 1925. Il movimento è composto da due tronconi, uno verista, gravitante tra Berlino e Dresda, l'altro classicista, con sede a Monaco. Quattro aspetti li accomunano: il

carattere descrittivo, analitico della pittura; la predilezione per la fissità del modello; la dimensione enigmatica; la fredda e metallica trattazione delle immagini.

L'espressione Neue Sachlichkeit avrà immensa fortuna. Verrà usata non solo dai pittori, ma anche da architetti, critici, uomini di cultura. Negli architetti per indicare l'abbandono del formalismo e l'aderenza quasi maniacale al principio della precisione e della funzionalità.

5.6 Bauhaus: atto primo

Nell'aprile del 1919 Gropius è nominato direttore della Staatliches Bauhaus, una scuola che assorbe la Kunstgewerberschule precedentemente diretta van de Velde, facendola confluire, insieme all'Accademia di Belle Arti, in un unico istituto.

Il programma del Bauhaus è in linea con la cultura del Werkbund di cui Gropius è uno degli esponenti di spicco: formare artisti e artigiani per costruire la casa del futuro. E in linea con i programmi dell'Arbeitsrat für Kunst cui abbiamo accennato. Apertura, quindi, alle nuove tecnologie, ma senza dimenticare il fine di una società in cui l'uomo trova realizzazione prima nel fare e poi nel fruire dei propri prodotti. Vi è nella nuova scuola una certa tensione espressionista, ben rappresentata dall'aguzzo e solare disegno di Lyonel Feininger che Gropius sceglie come copertina del programma e dalla scelta dei primi tre professori chiamati: sono, oltre a Feininger, il pittore Johannes Itten e lo scultore Gerhard Marcks. Nel 1920 saranno coinvolti Georg Muche, Paul Klee e Oskar Schlemmer. Poi Lothar Schreyer e nel 1922 Vasilij Kandinskij.

La figura più rappresentativa è Johannes Itten, un personaggio carismatico che pratica il mazdaznaniesimo, una disciplina mistico-filosofica a carattere teosofico che in quegli anni ha una

certa diffusione in Germania. Itten veste all'orientale, mangia cibi particolari e prima delle lezioni fa fare esercizi di concentrazione e di respirazione. Il metodo consiste in un alternarsi di fasi intuitive e riflessive. Nelle prime stimola gli alunni a trovare un senso e una logica artistica alle cose: per esempio componendo scarti, frammenti e oggetti presi dalla realtà di tutti i giorni. Nella seconda insiste sullo studio dei contrasti (ruvido-liscio, chiaro-scuro, appuntito-ottuso, alto-basso…), sulla teoria della forma a partire dalle geometrie primarie del cerchio, del quadrato e del triangolo e sullo studio dei colori. È sua l'invenzione del corso propedeutico, o Vorkurs, di sei mesi, in cui tutti gli alunni, a prescindere dalla successiva specializzazione in uno dei laboratori artigianali, acquisiscono un metodo comune consistente in una introduzione alla scienza della forma e del colore.

L'insegnamento è rafforzato da lezioni di teoria dell'armonizzazione musicale di Getrud Grunow. Racconta un testimone: "Si chiudono gli occhi, poi è la volta di una breve pausa di concentrazione seguita dall'invito a immaginarsi una precisa sfera colorata dentro cui introdurre le mani per poter così tastare e frugare. Poi viene richiesto di concentrarsi su un suono particolare intonato dal pianoforte. In breve quasi tutti i presenti sono in movimento anche se i modi variano a seconda della persona. […]Se noi andiamo alla ricerca di nuove forme, queste devono rinascere in noi provenendo dalla totalità delle nostre esperienze, dal solo senso di natura e spirito. Dunque la strada è questa: dall'irrazionalità alla crescente razionalità".

Sebbene tutti i laboratori artigianali attivati concorrano a un'ideale costruzione, il Bauhaus tarderà sino al 1927 ad avere un corso istituzionale di architettura. Prima saranno attivate alcune iniziative tra cui, nel maggio del 1920, una sezione di architettura

guidata dal socio di Gropius, Adolf Meyer. Ma avranno vita breve.

Nel 1920 l'industriale Sommerfeld dà a Gropius l'incarico privato di costruire una casa unifamiliare in legno. Alla realizzazione collaborano studenti della scuola. Joost Schmidt realizza la balaustra della scala, Marcel Breuer alcuni mobili, Josef Albers le vetrate. Il risultato è a malapena soddisfacente. La Sommerfeld ricorda le case Prairie, ma è caricata di tensione espressionista e, insieme, inibita da una volontà d'ordine classicista di ascendenza behrensiana.

D'altronde, due anime convivono nella scuola e con sempre più difficoltà riescono a trovare una mediazione: "Prevale", come nota Schlemmer nel 1921, "o il mito dell'India o l'americanismo".

È proprio nel 1921 che si levano i primi venti di fronda. Obiettivo: ridimensionare l'appiattimento sulla dimensione artigianale, far nascere una moderna consapevolezza industriale, criticare gli aspetti mistici della didattica di Itten, evitare le derive romantiche. Il momento storico – come abbiamo visto parlando della nuova oggettività e dei movimenti che, a partire dalla fine della guerra, perseguono un maggiore rigore figurativo – è maturo. A far esplodere il conflitto è van Doesburg, il quale, dopo una visita nel dicembre del 1920, decide di trasferirsi a Weimar a partire dall'anno successivo, forse con la speranza di avere un posto di professore nella scuola. Lo scontro, prima con Itten e poi con Gropius, che cerca di difendere l'istituto dalla prepotente anche se generosa ingerenza dell'olandese, sarà inevitabile. Condurrà alla creazione di un controcorso, che si svolge nel suo studio, lo Stijl-Kursus, diviso in due parti, una teorica e una pratica. Vi partecipano una quindicina di allievi. Basterà per dividere il Bauhaus in due schieramenti che arrivano anche allo scontro fisico.

Gropius accusa van Doesburg di attentare all'integrità della scuola. I risultati della contestazione saranno però benefici. Un

approccio più oggettivo, meno mistico e in linea con i tempi si farà strada a Weimar, provocando anche radicali cambiamenti nelle ricerche dei singoli docenti. Breuer, per esempio, rivoluzionerà il suo stile, sino all'invenzione delle sue magnifiche poltrone, quali la Vassilij, inconcepibili senza l'influsso neoplastico.

Il 1922 è un anno di svolta. Gropius capisce che occorre muoversi più decisamente verso l'industria abbandonando l'ideologia del pezzo unico, fondare una società per sfruttare i brevetti e i prodotti del Bauhaus, coinvolgere la scuola con commesse che possono derivare anche dalla propria attività professionale. Quando incarica la scuola della fornitura delle sedie del teatro comunale di Jena, che lui e Adolf Meyer hanno ampliato e rinnovato, Itten protesta e nell'aprile del 1923 rassegna le dimissioni. Gropius chiama a sostituirlo il ventottenne costruttivista Lázló Moholy-Nagy.

Tra agosto e settembre si svolge la prima grande mostra del Bauhaus, voluta anche dalla municipalità per verificare il lavoro sinora svolto. Sono anni di gravissima crisi economica, con l'inflazione alle stelle. Gropius riesce ad approntare in pochi mesi un prototipo abitativo, Am Horn, progettato su un'idea di Georg Muche, a seguito di un concorso interno. È una casa semplice ma goffa nella distribuzione, che si sviluppa forzatamente a partire da un vano centrale. Le linee denunciano una ricerca orientata non più verso l'espressionismo, come la Sommerfeld, ma verso il razionalismo.

Osserva acutamente il critico Adolf Behne: "La mostra soffre, io credo, perché ha luogo in un momento nel quale il Bauhaus sta cambiando. La nuova attitudine verso un rapporto con la tecnologia, e cioè la standardizzazione, comincia a vedersi ma ancora non ha assunto consistenza. […] La casa Am Horn si muove tra tutte queste difficoltà".

Con le celebrazioni si mette in scena anche il Balletto triadico di Schlemmer, con costumi che fanno pensare a marionette meccaniche, una sorta di costruttivismo applicato alla danza. Infine, una mostra di opere di architettura contemporanea, con lavori di Walter Gropius, le Corbusier, Robert Mallet-Stevens, Frank Lloyd Wright, Jacobus Johannes Oud, Willem Dudok, Jans Wils, Bruno Taut, Hans Scharoun, Adolf Rading, Erich Mendelsohn, Erwin Gutkind e Hugo Häring, curata da Gropius, alla quale due anni dopo seguirà un libro dal titolo Internationale Architektur. Sarà pubblicato dalla Bauhaus-Verlag München-Berlin, la casa editrice che Gropius fonda nel 1923 (e il cui logo viene disegnato da Lázló Moholy-Nagy) con l'obiettivo di diffondere le nuove idee artistiche.

Da ottobre Lázló Moholy-Nagy assume la responsabilità del corso preliminare che si allunga a un anno, coinvolgendo più direttamente Klee e Kandinskij nell'insegnamento della teoria della forma. Gli studenti sono invitati a realizzare sculture costruttiviste con materiali diversi. Lázló svolge le sue lezioni in tuta da lavoro rossa, non con il camice orientaleggiante disegnato da Itten. Per gli studenti è un messaggio eloquente: il Bauhaus ha cambiato rotta.

5.7 La torre di Babele: due concorsi per i grattacieli

Alla fine del 1921 si svolge a Berlino un concorso per un grattacielo di venti piani, tra il fiume Sprea e la stazione centrale sulla Friedrichstrasse. Partecipano 144 concorrenti. Tra questi Hans Poelzig, Hugo Häring, Mies e Scharoun.L'edificio di Poelzig, di raffinata semplicità, si basa su uno schema triangolare con il corpo degli ascensori posto al centro. Häring, dopo aver studiato una proposta planimetricamente simile, decide di realizzare una configurazione a "V" che, da un lato, rende l'edificio convesso e

penetrante, dall'altro concavo e avvolgente. Tuttavia, entrambi i lavori faticano a fare i conti con la dimensione verticale del grattacielo.

Mies, invece, senza rinunciare al corpo dei servizi posti al centro e a una configurazione in pianta rigorosamente simmetrica, sfaccetta le superfici del triangolo riuscendo così a suddividerlo in fasce che lo slanciano in altezza. La scelta del rivestimento in cristallo, forse un omaggio a Scheerbart o agli amici della Gläserne Kette, lo rende evanescente, leggero. In uno sviluppo successivo, Mies sonda una pianta più libera e l'utilizzo della linea curva. Entrambi i progetti saranno pubblicati sulla rivista "Frühlicht". "A un osservatore superficiale", scrive Mies, "il contorno della pianta può sembrare arbitrario, eppure è il risultato di molte ricerche effettuate sul plastico di vetro. Per la linea curva sono stati determinanti l'illuminazione dell'interno dell'edificio, l'effetto della massa costruttiva nell'ambito della strada e, infine, il gioco dei riflessi di luce".

Al progetto per il grattacielo di cristallo ne seguono uno per un edificio in uffici in cemento (1922-23) e un altro per una villa in mattoni (1923), con chiare influenze De Stijl. I tre lavori possono essere visti come il tentativo di sondare le caratteristiche espressive di diversi materiali con altrettanti schemi funzionali e, insieme, come la messa a punto di una strategia logico-formale unitaria da attuare nelle opere successive.

Il secondo progetto degno d'interesse presentato nel concorso del 1921 è di Scharoun, il quale realizza un massiccio basamento con un avvolgente ingresso concavo spaccato da un ingresso triangolare abilmente sovradimensionato. Vi poggia due corpi di fabbrica, uno dei quali è una snella e svettante torre. Un nucleo di vetro proietta la propria luce sulla città.

Sviluppo verticale, poetica della luce. Sono i due temi, che al di là delle differenze, caratterizzano i progetti di Mies e Scharoun e su cui si dovranno cimentare gli architetti tedeschi lungo gli anni venti. Sarà Mendelsohn che, forse più di altri, apprenderà la lezione, utilizzando l'illuminazione artificiale – emessa dalle vetrate che erodono gli angoli delle costruzioni, dalle insegne e dai grandi segnali pubblicitari – come materiale di progettazione (ne parleremo in maniera più estesa nel paragrafo "Architettura della luce").

Un secondo concorso di progettazione, che riscuote un impressionante successo, è quello per la sede del "Chicago Tribune", in un lotto strategico della North Michigan Avenue, la zona di espansione verso nord del centro di Chicago, la patria dei grattacieli. Il concorso, bandito nel 1922 e ampiamente pubblicizzato, richiama 263 gruppi.L'obiettivo è realizzare "il più bello e importante edificio del mondo". Un'opera che può raggiungere centoventi metri d'altezza, ben oltre i venti piani del concorso di Berlino. I tedeschi, avvertiti dalla rivista "Bauwelt" e praticamente disoccupati a causa dei postumi del conflitto mondiale, partecipano in massa. S'iscrivono anche alcuni italiani, tra cui Marcello Piacentini, che all'epoca ha quarantuno anni e comincia a farsi largo nel panorama architettonico italiano.

Vincono gli americani Raymond Hood e John Mead Howells con un corretto edificio neogotico caratterizzato da un brillante coronamento, forse per aver interpretato la preferenza stilistica dei proprietari del "Chicago Tribune", forse perché predestinati al successo per via di conoscenze e parentele.

Secondo è il finlandese Eliel Saarineen, autore tra il 1910 e il 1919 della stazione di Helsinki, un'opera neoromanica di notevole qualità formale che ricorda il miglior Berlage. Rispetto al progetto

vincitore, la torre di Saarineen,più unitaria, ha maggior slancio verticale. Incontra il favore di Louis Sullivan che pubblicamente la difende.

Non è difficile vedere nei lavori presentati al concorso per il "Chicago Tribune" uno spaccato della ricerca in atto in Europa e negli Stati Uniti su un tema così attuale e inconsueto. Se volessimo provare a dividerli in categorie, potremmo contare tre gruppi.

Il primo è dei neogotici. Sono la maggioranza. Fanno coincidere lo sviluppo in altezza con le lo stile che più di tutti ha fatto i conti con lo slancio verticale. Per le loro vale il giudizio espresso da Sullivan a proposito del progetto vincitore: lavorano su un'idea datata e moribonda.

La seconda categoria è quella degli accademici. Vi figura il palazzo eclettico progettato da Piacentini e lo pseudoarco di trionfo di Saverio Dioguardi. Non mancano lavori che riprendono il campanile di Giotto o prototipi rinascimentali allungati e deformati. Vi sono poi almeno tre progettisti che propongono il tema della colonna-obelisco. Uno è Adolf Loos, che sta evidentemente passando un periodo di crisi figurativa.

La terza categoria è rappresentata da progetti moderni. Spicca la torre di Duiker e Bijvoet che, per slanciarsi in altezza, non esita a frammentare il basamento su cui dovrebbe poggiarsi. Felice promessa di due architetti che, lavorando in coppia o separati, produrranno alcune tra le più riuscite opere degli anni venti e trenta. Appartengono sempre allo stile moderno il sobrio grattacielo di Max Taut e la guglia espressionista di Bruno Taut. Il progetto di Gropius e Meyer, come testimoniano le lastre in aggetto che timidamente erodono gli angoli, è in bilico tra composizione per piani e per volumi, tra sollecitazioni espressioniste, allusioni al vocabolario wrightiano e il desiderio di pervenire a un razionalismo più asciutto

ed essenziale. Karl Lömberg-Holm disegna un edificio colorato e giocoso che colpisce il critico Behne, il quale lo pubblicherà nel libro Der moderne Zweckbau del 1926 come esempio di architettura moderna elaborata da un architetto danese. Il prisma di Arturo Tricomi di Napoli è, nella sua radicale semplicità, più interessante delle opere dei suoi più accreditati e conosciuti connazionali.

5.8 ABC e il costruttivismo

Nell'autunno del 1921 El Lissitskij parte alla volta di Berlino con un incarico affidatogli da Anatolij Lunacharskij, commissario del Ministero dell'educazione e delle arti: diffondere l'arte e l'architettura russa all'estero per propagandare gli ideali rivoluzionari in Europa.

Il trentunenne El Lissitskij ha studiato architettura al Politecnico di Darmstadt e conosce l'arte europea, essendo stato nel 1911 a Parigi e in Italia. È discepolo di Malevicˇ e autore di opere d'arte, i Proun, che cercano di conciliare quarta dimensione, costruttivismo e suprematismo. Si occupa di editoria ed è in contatto con gli architetti della Asnova, legati al Vkhutemas, la scuola di architettura moscovita di cui abbiamo parlato in precedenza.

A Berlino incontra numerosi artisti, tra questi il dadaista Hans Richter, con cui fonderà nel 1923 la rivista "G", e il funzionalista olandese Mart Stam, il quale sarà il tramite per avviare i contatti con un gruppo di giovani svizzeri che nel 1924 daranno vita alla rivista "ABC", fortemente influenzata dalle posizioni costruttiviste russe.

Nel maggio del 1922 si svolge a Düsseldorf il Primo congresso internazionale di artisti progressisti. Serve a rilanciare le ragioni dell'arte d'avanguardia in Europa. Vi partecipano esponenti del Novembergruppe, della Darmstadt Secession, dello Young Rhinean Group, di De Stijl. El Lissitskij raccoglie unanimi apprezzamenti.

Molti artisti d'avanguardia europei vedono con simpatia la rivoluzione bolscevica. Inoltre il costruttivismo, praticato in quel momento in Russia, appare come una tendenza che fa propri i principi di rinnovamento e sincerità strutturale che si prefiggono i diversi movimenti d'avanguardia europei.

Nasce così la Fazione Internazionale dei Costruttivisti. È appoggiata da Theo van Doesburg, Hans Richter, Viking Eggeling, Fritz Baumann. Si lancia con l'occasione un network di riviste sperimentali. Vi partecipano "Veshch, Gegenstand, Object", la pubblicazione trilingue – russo, tedesco, francese – edita a Berlino dallo stesso El Lissitskij, l'olandese "De Stijl", diretta da van Doesburg, le praghesi "Stavba", diretta da Karol Teige – del quale parleremo nel prossimo paragrafo – e "Disk", le polacche "Block" e "Praesens". Il network si allargherà negli anni successivi: nel 1923 El Lissitskij prenderà contatti con l'americana "Broom" e la tedesca "Merz", diretta da Schwitters, e nel 1924 la rivista "ABC" pubblicherà un lungo elenco di testate amiche.

Nell'ottobre del 1922, El Lissitskij organizza a Berlino la Prima mostra di arte russa. Nel 1923 deve però interrompere le attività e trasferirsi a Locarno per curare la tubercolosi. Ne approfitta per incontrare Mart Stam, che in quel momento lavora a Zurigo.

Stam è amico di Werner Moser e di Hans Schmidt. Li ha conosciuti a Rotterdam, perché i due, su suggerimento del padre del primo, Karl Moser, professore all'ETH di Zurigo e personaggio importante nel rinnovamento architettonico elvetico (nel 1928 sarà eletto presidente del CIAM), vi si sono trasferiti per allargare i propri orizzonti culturali. Recatosi a lavorare dai Moser, Stam entra in contatto, tramite Hans Schmidt, con altri giovani architetti di Basilea insoddisfatti del clima accademico che si registra nel paese. Sono: Paul Artaria, Hannes Meyer, Hans Wittwer, Emil Roth.

Su suggerimento di El Lissitskij, il gruppo deciderà di dar vita a una rivista d'impronta costruttivista dal titolo "ABC Beiträge zum Bauen". Uscirà a partire dalla primavera del 1924.

Farà confluire in una due culture diverse: la russa, energica e straripante, e l'olandese, calvinista e rigorosa. La prima, influenzata dal formalismo della Asnova di cui El Lissitskij è un esponente, è orientata verso l'esaltazione della leggerezza, della trasparenza, del precario equilibrio di pesi, masse, volumi, dei flussi comunicativi e del progresso tecnico. La seconda è la ultrafunzionalista di Stam, un fervente ammiratore delle opere di Oud, Duiker, Bijvoet. Lavora sulla pianta, sull'eliminazione di ogni orpello, sul perseguimento del massimo risultato al minimo costo.

I due approcci potrebbero essere antagonisti. In realtà si completano a vicenda. La retorica costruttivista renderà vitali le ineccepibili organizzazioni del funzionalismo olandese e, viceversa, i ferrei e razionali schemi di quest'ultimo garantiranno concretezza e credibilità a impianti formalmente esuberanti, ma difficilmente realizzabili. Stam, Schmidt, Artaria, Wittwer e Meyer – che sarà direttore del Bauhaus dal 1928 al 1930 sostituendo Gropius – produrranno alcuni degli edifici più interessanti degli anni venti. Sono le case di Stam al Weissenhofsiedlung (1927); la Van Nelle Factory a Rotterdam, disegnata almeno in parte da Stam all'interno dello studio Brinkman e van der Vlugt nel 1926-1930; i progetti di Hannes Meyer e Hans Wittwer per la Petersschule a Basilea (1926); la Società delle Nazioni a Ginevra (1927) e la scuola della confederazione sindacale tedesca a Bernau, realizzata tra il 1928 e il 1930.

Si delinea un funzionalismo sognante, non appiattito su standard e aspetti costruttivi, bensì aperto a un futuro in cui lo spirito è visto trionfare sulla materia. A teorizzarlo sarà il praghese Karol Teige,

costruttivista, direttore della rivista "Stavba" e amico di Stam, Meyer e El Lissitskij.

5.9 Poetismo e costruttivismo: Teige

Karol Teige è critico d'arte, giornalista, artista, esperto in tipografia, militante politico. Da Praga, dove è uno dei leader del gruppo Devetsil, si muove verso Parigi, Vienna, Weimar, Milano, Mosca, dove incontra gli esponenti del cubismo, del futurismo, del neoplasticismo e del costruttivismo. Grazie a un instancabile attivismo, organizza mostre, conferenze, eventi. Per lui, come per Flaubert, che cita spesso, l'arte del futuro non può che essere sempre più impersonale e scientifica. Sulle riviste "Stavba" e "ReD", di cui è direttore, pubblica i lavori delle avanguardie. Scrive moltissimo: pezzi di cronaca, interventi di taglio storico e teorico, manifesti polemici. Seguono un rigoroso filo logico che si dipana su due versanti: di polemica contro le interpretazioni passatiste e di attacco alle derive espressioniste e classiciste dell'avanguardia.

Nel 1922 Teige è a Parigi, dove soggiorna per un mese. Conoscitore di pittura e poesia, scopre un particolare interesse per l'architettura, la fotografia e i film. La passione per la prima gli è trasmessa probabilmente da Le Corbusier, per la seconda da Man Ray. È colpito dall'atteggiamento rigoroso del primo, aperto alla forma ma alla luce della logica meccanica introdotta dalla civiltà industriale, ed è affascinato dalla capacità del secondo di attivare, attraverso un mezzo in apparenza così oggettivo come la macchina fotografica, un modo originale di guardare alla realtà.

Negli stessi anni scopre il costruttivismo. Del movimento apprezza la volontà di fare tabula rasa della tradizione per un processo razionale di costruzione dell'oggetto fondato sulle esigenze dell'uomo e sulle leggi imposte dalla struttura portante, dai materiali

di rivestimento e, in generale, dalla produzione industrializzata del processo edilizio, cioè dalla macchina, la forza che per Teige guida la civiltà contemporanea, la nostra civilizzazione.

Così, quando nel 1923 gli offrono la direzione della rivista di architettura "Stavba", la orienta verso le posizioni puriste e costruttiviste. Nell'agosto dello stesso anno entra in contatto con Gropius. Sono i mesi in cui il Bauhaus sta abbandonando la direzione espressionista imposta da Itten, il quale ha dato le sue dimissioni nel mese di aprile, per muoversi verso direzioni apertamente costruttiviste, con il contributo di Lázló Moholy-Nagy che, come abbiamo visto, dall'ottobre diventerà responsabile del corso propedeutico. I rapporti fra Gropius e Teige non saranno però facili: prudente e mediatore il primo, appassionato e imbevuto di ideologia sino al settarismo l'altro.

Come conciliare ricerca estetica e oggettività scientifica? Come non ridurre la costruzione a semplice perseguimento di standard funzionali? Come mediare l'autonomia dell'arte con l'eteronomia degli eventi extrartistici, in particolare della politica? Sono queste le domande alle quali Teige cerca di rispondere quando, nel 1923, inventa il termine "poetismo". Vi dedicherà numerose riflessioni e uno scritto-manifesto dal titolo Poetismo, apparso nel luglio del 1924 su "Host3".

Il poetismo è, per usare un termine caro ai formalisti della scuola di Praga, una funzione, un modo di vedere le cose. L'arte di vivere e di godere del mondo. In quanto atteggiamento, non si sostituisce allo strumento, ma ne finalizza l'uso. Lo strumento è il costruttivismo che, radicato nella scienza e nella tecnica contemporanea, permette di vivere la realtà per quello che è, di scoprire le infinite possibilità dei nostri sensi, la razionalità soggiacente alla natura.

Il poetismo – afferma Teige – non è quindi l'opposto, ma il

necessario completamento del costruttivismo. Non è difficile trovare nell'estetica di Teige motivi ricorrenti del formalismo russo e della scuola di Praga, in particolare di Sˇklovskij e Mukařovsky´. Di Sˇklovskij è il senso del nuovo, la capacità che ha l'arte di rimettere in gioco le categorie spaziotemporali mostrando l'oggetto sotto una luce diversa. Di Mukařovsky´ l'insistenza sul concetto di funzione estetica: l'arte non ricorre a strumenti extrascientifici, come vorrebbe una certa tradizione mistica o romantica, ma guarda la realtà del mondo, che è unica, da un punto di vista originale, cioè quello della contemplazione disinteressata. In entrambi i pensatori vi è l'insistere sull'inaspettato, sull'irrompere del nuovo che genera il processo artistico. A differenza dell'arte accademica, che rafforza i nostri preconcetti, perché accetta un sistema di norme apprese e tramandate, l'opera contemporanea produce relazioni prima ignorate, materializza mondi da scoprire. Racconta un desiderio orientato verso un universo possibile, che si dischiude con l'apparire di un segno attraverso cui l'oggetto si presenta come epifania del reale, profezia di liberazione.

Troppo raffinato nel suo formalismo immanentistico e anticlassico nell'ansia di disvelamento, attraverso l'arte di mondi nuovi, Teige non può che vedere con crescente sospetto il purismo di Le Corbusier. Segnali di distacco s'intravedono a partire dall'inverno del 1923-24, quando appaiono su "Stavba" commenti critici sul libro Vers une architecture. Nel 1925 Teige insiste sul costruttivismo nei testi Il costruttivismo e la liquidazione dell'arte e Il costruttivismo e la nuova architettura in URSS. Nel 1927, insieme al progetto di Le Corbusier per l'edificio della Società delle Nazioni, appoggia quello di Hannes Meyer, che preferisce. La rottura matura probabilmente nel 1928, quando Le Corbusier si reca a Praga e impartisce lezioni su ciò che l'architettura debba essere. Nel 1929 Teige non esita ad

attaccarlo a proposito del concorso del Mundaneum.

Il purismo, afferma, dietro il rigorismo macchinista nasconde nostalgie classiciste e forse accademiche. Voglia di colloquio con il passato, piuttosto che apertura al futuro. Bisogno di trovare il noto, piuttosto che apertura per l'inaspettato.

È il lavoro di Mart Stam, di Hans Wittwer, di El Lissitskij, di Hannes Meyer che invece guarda con crescente attenzione. Teige attiverà con quest'ultimo un fitto scambio di idee. Meyer, subentrato a Gropius, cercherà di coinvolgere l'amico praghese nell'esperienza del Bauhaus, ma, licenziato nel 1930, non farà a tempo ad assumerlo in pianta stabile.

5.10 Lezione De Stijl

Dotato di energia e curiosità instancabili, Theo van Doesburg è presente nel maggio del 1922 al Congresso internazionale degli artisti che si svolge a Düsseldorf, organizzato da El Lissitskij, nel quale viene lanciata la Fazione Internazionale dei Costruttivisti. È tra i promotori del successivo convegno, che si svolge a Weimar nell'autunno, in cui scoppia uno scontro tra costruttivisti e dadaisti e dove, invece di parteggiare per i primi, come ci si sarebbe aspettato da un esponente De Stijl, perora la causa Dada.

Sempre nel 1922 fonda la rivista "Mécano". Direttore I.K. Bonset, grafica di Theo van Doesburg. Escono quattro numeri. Poi, con Schwitters, Hausmann, Harp e Tzara organizza una campagna dada in Germania che tocca le città di Weimar, Jena, Dresda e Hannover. Van Doesburg, la moglie e Schwitters proseguono il giro in Olanda (vi abbiamo già accennato in un paragrafo precedente). Nel 1923 escono cinque numeri della rivista "De Stijl": i testi sono in prevalenza a firma van Doesburg, Bonset e Aldo Camini (quest'ultimo, lo ricordiamo, è il suo pseudonimo futurista).

Scrive nel 1923 un opuscolo dal titolo Wat is Dada???, "Cosa è dada???", in cui afferma che il dadaismo è un modo di vedere la vita, di mettersi sempre in discussione, non è uno stile. Collabora con la rivista "G – Material zur elementaren Gestaltung", "G – Materiali per una formazione elementare", curata dagli amici Werner Gräff, Hans Richter ed El Lissitskij e finanziata da Mies van der Rohe.

Nel 1922 conosce Cornelis van Eesteren che, su consiglio di Behne, si è recato a fargli visita a Weimar. I due si rivedono nel marzo del 1923. Van Doesburg, cui è offerta da Léonce Rosemberg l'occasione di organizzare una mostra a Parigi, decide di presentarvi opere di architetti vicini alla poetica De Stijl, quali Oud, Mies, Kiesler, Rietveld, Huszár, Zwart. Vuole esporre anche i propri progetti e intuisce che può metterli a punto con van Eesteren, il quale è in grado di garantirgli professionalità e conoscenze tecniche che a lui, critico e pittore, mancano.

La mostra si svolge alla galleria L'Effort Moderne dal 15 ottobre al 15 novembre. I tre lavori presentati dal duo sono il progetto per la residenza di Léonce Rosemberg, per una maison particulière e per una casa d'artista. Nonostante una superficiale somiglianza stilistica, sono tre costruzioni concettualmente diverse tra loro, a significare che il credo De Stijl non può essere ridotto a una formula. La prima è una sequenza dinamica di volumi nello spazio, una struttura giocata sulle concatenazioni, ritmata delle ampie bucature che ne esaltano i valori chiaroscurali. La maison particulière è una costruzione spaziale risultante dall'assemblaggio libero di piani colorati. La casa d'artista è generata dal montaggio di volumi suddivisi in piani colorati, ma tenuti ancora insieme da cornici che li delimitano. Riassumendo: la casa Rosemberg affronta il tema del volume, la maison la trasformazione dal piano al volume, la casa d'artista la trasformazione inversa dal volume al piano.

Giovanni Fanelli, in una monografia su De Stijl, rintraccia le fonti alle quali probabilmente van Doesburg e van Esteren hanno attinto. Sono: i progetti di Rietveld, in particolare la gioielleria GZC; i lavori di van Doesburg a Weimar; i Proun di Malevicˇ e El Lissitskij; i progetti di van Leusden e le case in laterizio e in cemento armato di Mies van der Rohe. Il risultato è però originale. Van Doesburg scrive nel 1927 sul numero di "De Stijl" per il decennale: "per quel che concerne l'architettura si può parlare di un'architettura fino al e dopo il 1923". Visitano la mostra di Parigi, restandone impressionati, Le Corbusier, Léger, Mallet-Stevens e numerosi giovani architetti. La mostra deve avere fornito non poche indicazioni anche a Rietveld, che nel 1924 realizza a Utrecht una costruzione sulla Prins-Hendriklaan: è Casa Schröder, il capolavoro dell'architettura neoplastica.

All'esterno la Casa Schröder appare come una costruzione scomposta in piani che, a differenza delle precedenti opere di van Doesburg, sono superfici effettive, lastre bidimensionali e non semplici campiture di colore sovrapposte all'involucro murario (vi sono eccezioni, come lo spigolo sulla sinistra di chi guarda il prospetto principale, che è risolto con un artificio cromatico). Si noti in proposito la finestra d'angolo che smaterializza il volume e il fatto che la composizione sia retta dall'equilibrio asimmetrico tra le pensiline, proiettate sull'orizzontale, e tra i piani verticali quali il parapetto chiuso del balcone. All'interno, pannelli mobili e colorati articolano lo spazio. Al piano superiore garantiscono una fruizione differenziata di giorno, quando l'ambiente diventa unico, e di notte, quando lo spazio è suddiviso in stanze da letto per i componenti del nucleo familiare.

Nel 1924 nasce il periodico "Het Bouwbedrift". Tra i redattori è Wils. Van Doesburg vi collabora scrivendo, tra il 1924 e il 1931,

cinquantuno articoli. Costituiscono – è stato notato – un abbozzo di storia dell'architettura contemporanea in Europa.

A partire dal 1924, fissa in 16 punti, poi ampliati a 17, i principi della nuova architettura. Sono: la forma concepita a posteriori e non data a priori; l'amore per i principi elementari quali luce, funzione, volume, tempo, spazio e colore; l'economia dei mezzi, il disprezzo per lo spreco; la funzionalità; l'accettazione dell'informe in cui riversare gli spazi funzionali; il rifiuto del monumentale a favore della leggerezza e trasparenza; il superamento della finestra intesa come buco nel muro; la pianta aperta e la fine del dualismo tra interno ed esterno; l'apertura, invece che la chiusura, con suddivisioni fatte grazie all'aiuto di matematiche non euclidee e del calcolo quadridimensionale; l'integrazione di spazio e tempo, cioè lo spazio animato; la plasticità della dimensione spaziotemporale; la componente antigravitazionale, la propensione per ciò che è aereo e si libra nell'aria; la soppressione della monotonia iterativa della simmetria e il rapporto equilibrato di parti diverse dove non si distingue l'alto dal basso, la destra dalla sinistra; la plasticità poliedrica spaziotemporale; l'assunzione organica del colore all'interno della costruzione; l'antidecorativismo; la convergenza di tutte le arti plastiche.

5.11 Verso un'architettura

È dal 1919 che Le Corbusier, Ozenfant e il poeta dada e gionalista Paul Dermée lavorano all'uscita della rivista "L'Esprit Nouveau". Il primo numero esce il 15 ottobre 1920. Altri seguono con scadenza mensile sino al luglio 1921 (il soprannome Le Corbusier, come altri quali Paul Boulard, Saugnier, De Fayet, è uno pseudonimo per dare l'impressione che la rivista abbia un discreto numero di collaboratori). Nel novembre un numero doppio, poi una ripresa

per qualche mese e un'interruzione dopo il numero 17 del giugno 1922. Nel novembre del 1923 esce il numero 18.

La rivista non va bene, moltissimi i resi, scarsa la pubblicità. Iniziano anche i contrasti tra Ozenfant e Le Corbusier. Eppure Le Corbusier nel 1922 ha realizzato, alla periferia di Parigi, lo studio dell'amico. È una piccola costruzione con copertura a shed, la cui austerità all'esterno è riscattata dalla spirale della scala a chiocciola e da una grande vetrata d'angolo che, continuando all'interno nel lucernario a soffitto, individua tre lati di un ideale cubo trasparente.

Sempre nel 1922 Le Corbusier progetta la Maison Citrohan, un prototipo abitativo unifamiliare su più piani. William J.R. Curtis nota acutamente che la Citrohan è un compendio dei precedenti interessi dell'autore: vi sono le case in serie Domino; le cellule cubiche mediterranee imbiancate a calce e viste nei suoi viaggi; i transatlantici tanto ammirati; debiti di lunga durata nei confronti delle forme disadorne di Loos; le case illustrate nella Cité industrielle di Garnier; gli atelier e i caffè parigini di periferia di inizio secolo.

È concepita come un modulo che, rivisto e sistemato con opportuni accorgimenti, può diventare la cellula tipo di una nuova urbanizzazione. Le Corbusier ne propone una – la Città per tre milioni di abitanti – in occasione del Salon d'Automne. Il piano si basa su quattro concetti: il decongestionamento del centro, l'innalzamento della densità urbana, il miglioramento della circolazione veicolare, l'aumento delle superfici a verde. Prevede un centro urbano con ventiquattro grattacieli, seicentomila abitanti in abitazioni a blocchi a redents aperti o chiusi e due milioni alloggiati in città-giardino.

Nel 1923 ripubblica alcuni articoli apparsi sulla rivista con il titolo Vers une architecture. Avrà notevole successo, tanto da essere

presto tradotto in varie lingue (del 1927 è l'edizione inglese).

Temi affrontati: l'estetica dell'ingegnere e delle macchine; il gioco dei volumi nella luce; la progettazione in pianta; l'eredità classica e l'importanza della geometria e delle proporzioni; la moralità in architettura; la macchina per abitare; sino all'ultimo capitolo dal titolo emblematico: "Architecture ou Révolution".

Vi si afferma: "Regna un grande disaccordo fra lo stato d'animo moderno, che è di ammonimento rivolto a noi, e l'accumularsi soffocante di residui d'altri tempi. Il problema è di adattamento, e sono in discussione le realtà della nostra vita. La società è animata da un violento desiderio di quanto non è sicuro che essa potrà ottenere. Tutto sta in questo: tutto dipende dallo sforzo fatto e dall'attenzione concessa a queste situazioni allarmanti. Architettura o rivoluzione. La Rivoluzione può essere evitata"

Nel 1924 riprendono le pubblicazioni della rivista con otto numeri e l'anno successivo esce il numero 28, l'ultimo. È pronta un'altra uscita, ma lo scontro con Ozenfant è ormai irricucibile e Le Corbusier dovrà pubblicarlo, in altra forma, con il titolo di Almanach d'architecture moderne. Per il lavoro speso nella rivista, sarà liquidato da Ozenfant con un assegno per una cifra irrisoria. Le Corbusier lo conserverà per tutta la vita nel portafogli per ricordare l'affronto subito.

Nel frattempo Le Corbusier acquista per conto di Raoul La Roche, banchiere di Ginevra, tele cubiste di Braque, Picasso e Léger dal mercante Kahnweiler. La Roche, che ha spirito da mecenate ed è stato tra i sovvenzionatori dell'impresa dell'"Esprit Nouveau", gli commissiona nel 1923 una casa a Parigi con uno spazio destinato a galleria dove poter esporre i quadri. Nello stesso lotto decide di costruire anche il fratello di le Corbusier, Albert Jeanneret, musicista e direttore dei corsi di ritmica al conservatorio

Rameau. Terminato nel 1925, il complesso bifamiliare è opera di un progettista ormai maturo. Si caratterizza per le lunghe vetrate a nastro e per un padiglione con parete circolare servito da un atrio a tripla altezza.

Dello stesso anno è l'esperienza del quartiere di Pessac, un esempio meno felice in cui Le Corbusier cerca di applicare i metodi dell'edilizia standardizzata, ma che dimostra come i principi della nuova architettura purista siano facilmente applicabili nelle case della moderna e ricca borghesia, meno in quelle economiche dei lavoratori.

5.12 Expo di Parigi

Il 1925 è per Le Corbusier anche l'anno dell'Esposizione universale di Parigi. Realizza un ambiente espositivo, il padiglione dell'"Esprit Nouveau", con annesso un diorama che visualizza le proposte urbanistiche per una nuova città messe a punto a partire dal 1922 e un piano per il centro storico di Parigi, in cui propone di abbattere la città vecchia per fare posto a spazi verdi su cui insistono snelli grattacieli cartesiani.

Il padiglione, escluso all'inizio con il pretesto della mancanza di posto disponibile, è costruito all'ultimo momento in una zona periferica dell'Expo. Disegnato, in stile purista, è giudicato dagli organizzatori una mostruosità e circondato da una palizzata alta sei metri per nasconderlo al pubblico. Sarà necessario sollecitare l'intervento del ministro per l'Educazione nazionale, conosciuto attraverso Gertrude Stein, perché il padiglione possa essere finalmente restituito alla vista.

Eppure, come vedremo, non mancano all'Expo altre opere di architettura contemporanea offensive del senso comune, quale il padiglione russo disegnato da Konstantin Mel'nikov, l'allestimento

City in Space di Frederick Kiesler o il padiglione danese progettato da Kay Fisker. Ma mentre i primi due possono essere visti come scelte bizzarre di artisti stranieri e il terzo come una variante del classicismo modernista, la costruzione di Le Corbusier è un affronto diretto alla nazione ospitante, un esplicito disconoscimento dell'art déco, di cui l'Expo celebra il trionfo.

Il Déco è un gusto piuttosto che uno stile che spesso si esaurisce nell'accettazione superficiale di alcuni valori moderni – il geometrismo cubista, il dinamismo futurista, il simbolismo espressionista – stemperati da un eclettismo vorace, che non esita a contaminare motivi egizi, africani o babilonesi in prodotti lussuosi e di perfetta fattura artigianale. Il Déco è l'arte che negli anni ruggenti fa accettare a una borghesia in ascesa le nuove linee dell'età della macchina e, insieme, il momento di reazione che gli contrappone la citazione classica, e il reperto archeologico.

Dal clima Déco si fanno influenzare architetti di eccezionale talento quali Frank Lloyd Wright – anche in questa luce sono da leggere le sue case californiane – , superficiali ma abili modernisti quali Robert Mallet-Stevens, autore di raffinate costruzioni parigine, o innovatori nel campo dell'arredamento quali Francis Jordain, René Herbst e Pierre Chareau, quest'ultimo, come vedremo a proposito della Maison de verre, sicuramente il più dotato dei tre.

Il clima che produce il nuovo gusto è determinato da una società cosmopolita, che legge Francis Scott Fitzgerald e si muove al ritmo del charleston e del jazz importato dall'America verso la fine del conflitto mondiale. Che scopre la musica e la danza negra dell'allegra e scatenata Joséphine Baker che balla quasi nuda e affascina Loos e Le Corbusier mentre Man Ray accorre per fotografarla.

Il sarto Paul Poiret già dall'anteguerra propone sfarzosi modelli di bellezza e uno stile di vita dissoluto con figure esili e slanciate.

Prefigurano il culto della donna anoressica: quando crollerà la borsa, saranno chiamate le "donne-crisi". Gabrielle Chanel, detta Coco, le veste con tailleur con gonna decisamente sopra la caviglia. I capelli sono à la garçonne, le calze di seta rossa. I manichini in vetrina stilizzati. Il modello maschile è l'attore hollywoodiano Rodolfo Valentino la cui morte nel 1926 fa precipitare migliaia di fan in una crisi d'isteria collettiva, che porterà a numerosi suicidi.

L'Expo di Parigi, programmato sin dal 1912 per il 1915, spostato al 1925 a causa dello scoppio della prima guerra mondiale, è la vetrina di questo gusto, esasperato ed estremizzato. Ventuno gli stati presenti. Il padiglione italiano, disegnato da Armando Brasini, spicca per bruttezza. Deludenti anche i padiglioni disegnati da Horta, la cui produzione sta regredendo verso un vuoto e pomposo accademismo, e da Josef Hoffmann, elegante come sempre, ma snervato in un estetismo di modanature ingigantite alla scala dell'edificio, che i critici dell'epoca definiscono una conversione al barocco italiano.

Si salvano il padiglione danese progettato da Kay Fisker, ritmato da corsi di mattoni rossi intervallati da fasce di cemento, il padiglione polacco, che colpisce più per la sua sognante bizzarria che per il valore architettonico, e il sobrio padiglione neoclassico della Richard-Ginori, disegnato da un trentaquattrenne promettente: Gio Ponti.

Abbondano tempietti e mausolei. Il padiglione olandese disegnato da Jan Frederik Staal fa pensare agli edifici di culto orientali: è uno degli esempi meno convincenti della produzione della Scuola di Amsterdam; solleva l'ira e le critiche di van Doesburg, giustamente risentito per l'esclusione di de Stijl.

Sono i sovietici, con il padiglione di Konstantin Mel'nikov, gli unici a puntare su un'architettura decisamente contemporanea.

Mel'nikov è scelto a seguito di un concorso in cui sono invitati undici architetti, quasi tutti appartenenti all'ala artisticamente progressista, quali i fratelli Vesnin, Ladovskij, Ginsburg, Golosov. Il suo progetto, schiettamente moderno eppure appariscente e non privo di una certa retorica, lo fa scegliere, nonostante la giovane età e l'inesperienza dell'autore, la cui unica opera di prestigio eseguita alla data del concorso è la bara in cristallo sagomato per il feretro di Lenin.

Il padiglione realizzato è il risultato di una snervante opera di revisione, per stare nei tempi e nei costi, che porterà una notevole semplificazione del progetto iniziale, impostato su generatrici curve. Le revisioni, tuttavia, non nuocciono all'architettura. Nella versione definitiva il padiglione è un corpo di fabbrica prismatico tagliato in diagonale da una scala. I due triangoli hanno coperture con inclinazioni opposte raccordate da pannelli inclinati e incrociati che fungono da copertura alla scala stessa. Una torre, realizzata con un traliccio reticolare, posta su un lato della scala, funge da richiamo visivo. La costruzione, per motivi di economia, è interamente in legno. Il colore rosso fiammante. Lo stile costruttivista. Josef Hoffmann lo definisce il migliore edificio dell'esposizione. Mostrano interesse Perret e Mallet-Stevens. Le Corbusier lo apprezza tanto da familiarizzare con Mel'nikov, scarrozzandolo per Parigi. Non mancano ovviamente i giudizi negativi dei tradizionalisti.

Al Grand Palais viene presentato l'allestimento City in Space del trentacinquenne Frederick Kiesler, un artista che vive a Vienna, ha lavorato nel 1920 con Adolf Loos ed è entrato in contatto con il gruppo De Stijl nel 1923, quando van Doesburg, favorevolmente impressionato da una scena teatrale in movimento da lui allestita a Berlino, lo cerca e gli presenta Richter, Moholy-Nagy, El Lissitskij,

Gräff (la stessa sera, racconta, incontreranno Mies e parleranno di architettura sino a notte fonda).

City in Space è un progetto utopico di una città che fluttua nello spazio. Una città aerea e senza peso dove vige il principio statico del tensionismo contro quello dei momenti flettenti e dove sono abolite le pareti perché l'uomo soffoca. Però che cosa sia il tensionismo nessuno lo sa. Infatti, quando Le Corbusier, che conosce Kiesler attraverso Léger, gli chiede come si possa reggere la città e aggiunge: "Pensi di sospendere queste case agli Zeppelin?", questi gli risponde, evitando di approfondire il discorso: "No, penso di sospenderle attraverso la tensione". (Per natura utopista, Kiesler perseguirà per tutta la vita temi ai limiti dell'impossibile. A cominciare dal Teatro senza fine, che prefigura già dal 1923 e sviluppa in America, dove si trasferisce nel gennaio del 1926. Lo espone all'International Theatre Exhibition del 1926. Il modello è così innovativo da far apparire convenzionale il Teatro totale a scene mobili disegnato nel 1927 da Gropius per Erwin Piscator. Seguono la Space House, la Endless House e altri progetti che prefigurano un modo di vita più creativo, radicalmente alternativo. Amico di Duchamp e di tutta l'avanguardia americana – ne parleremo in seguito – realizzerà la galleria di Peggy Guggenheim).

Qualche parola ancora sul padiglione disegnato da Le Corbusier. È riduttivo vederlo come un'opera d'architettura in sé conclusa, estraniandolo dalla proposta urbanistica illustrata nel vicino diorama. Il padiglione, infatti, è un modulo abitativo che trova la sua ragione solo in una prospettiva urbanistica. Non una casa unifamiliare isolata, ma un blocchetto che si inserisce – ne prevede 64 per piano, 340 per isolato – negli Immeubles villas che circondano il centro cittadino lasciato ai grattacieli cartesiani. È l'espediente per contemperare alte densità abitative e insieme – si osservi in

pianta la forma a "L" che racchiude un generoso terrazzo – per dare a ciascun abitante una casa con un grande spazio all'aperto, a sua volta affacciato sul verde della corte: cioè, una condizione abitativa da villa anche a un banale appartamento situato al piano alto di un blocco intensivo.

5.13 Behne e la sintesi tra espressionismo e razionalismo

Adolf Behne è un critico di architettura.Il suo saggio più interessante, Der moderne Zweckbau, è del 1923, l'anno in cui è in contatto con Gropius per la mostra del Bauhaus dedicata all'architettura internazionale (detto per inciso: è Behne che ha presentato a Gropius Moholy-Nagy). Behne spera nella pubblicazione da parte della casa editrice del Bauhaus, che, come si ricorderà, nasce nello stesso anno. Ma Gropius nicchia per evitare di bruciare il suo Internationale Arciktektur. Il libro di Gropius esce nel 1925, quello di Behne l'anno successivo. Behne, con una certa ostinazione, aggiunge sotto la dedica alla moglie: "Scritto nel novembre 1923". E, per lasciarne prova, pubblica tra il 1924 e il 1925 alcuni articoli che anticipano le tesi del libro.

Perché tanta caparbietà? Probabilmente per due motivi. Il primo è che il 1923 è un anno di svolta per l'architettura contemporanea. Oltre alla mostra del Bauhaus, è l'anno in cui viene pubblicato Vers une architecture di Le Corbusier ed è il momento in cui maturano nuovi linguaggi: basti pensare al costruttivismo e a De Stijl. Il secondo motivo è che sinora non sono apparsi testi di un certo respiro dedicati alla nuova architettura e Behne ci tiene ad arrivare per primo e con un certo anticipo (Internationale neue Baukunst di Hilberseimer e Der Sieg des neuen Baustils di Behrendt usciranno nel 1927 e Die neue Baukunst in Europa und Amerika di Bruno

Taut apparirà nel 1929).

Il libro è strutturato per opposizioni, alla maniera dei testi di Wölfflin e Simmel che sono stati i maestri di Behne. È nello scontro di due tipi ideali, di due aspetti contrapposti della realtà che nasce una terza soluzione latrice di risultati inaspettati.

La prima opposizione è il contrasto tra l'aspetto funzionale e l'estetico. L'architettura dell'ottocento, secondo Behne, ha esagerato proprio in questo secondo aspetto, costruendo manufatti sempre più estranei al loro scopo, alla semplice funzionalità, limitandosi a realizzare facciate, maschere alle quali non corrisponde un organismo.

Sono stati Berlage, Wagner e Messel che hanno svolto un'azione liberatoria contro l'eccessivo estetismo, puntando sulla sincerità strutturale e il corretto uso dei materiali.

Il loro contributo è però rilevante più per ciò che insegnano a non fare che per aver davvero dato vita a un'architettura originale. Il primo a parlare un nuovo linguaggio è Wright, un americano che, a differenza dei tre precedenti, mostra come riorganizzare la pianta, come far vivere lo spazio, come riconquistare l'orizzontale e un'asimmetria fondata sul movimento degli utenti.

Siamo arrivati al secondo capitolo: dello spazio disegnato. A iniziarlo non è un architetto, ma Henry Ford, il celeberrimo capitano d'industria americano. È lui che nelle proprie fabbriche ripensa lo spazio sulla base delle esatte misure dell'uomo, dell'igiene, della rispondenza pratica al bisogno produttivo. Behne ne riporta il pensiero con ampi stralci tratti dall'autobiografia, che, come abbiamo avuto già modo di notare, proprio nel 1923 esce in Germania con gran successo di pubblico.

Il corrispettivo europeo di Ford è il tedesco Peter Behrens, il quale però, per il fatto di essere un architetto e per di più di animo

classicista, tende alla stilizzazione, a differenza degli americani che ricercano il puro oggetto funzionale. Inoltre Berhens, con gli anni, perde in freschezza e originalità tendendo a un'estetica sorpassata di sfere, coni, cilindri. Il suo successore è Gropius con le officine Fagus e lo stabilimento della mostra di Colonia del Werkbund.

Si delinea una triade di innovatori dell'edilizia, attraverso l'industria – Ford, Behrens, Gropius – , ma con tendenze a produrre forme rigide, geometriche. A questi Behne contrappone van de Velde, il quale riesce a superare l'astratto standard attraverso linee morbide, movimento e vitalità. Behne ricorda la polemica che oppone van de Velde a Muthesius al congresso del Werkbund svoltosi a Colonia nel 1914 e sottolinea che, contro la tipizzazione richiesta dal tedesco, il belga rivendica l'individualità e l'originalità dell'artista.

Sono due architetti tedeschi, Finsterlin e Mendelsohn, che si fanno promotori di una conformazione spaziale ancora più aderente ai bisogni dell'utente. Sono loro i veri funzionalisti. Coloro che, contro la linea monumentale astratta, inventano la dinamica del movimento, che segna il passaggio all'umanizzazione della macchina. Finsterlin dimostra che, per essere a misura d'uomo, l'architettura deve diventare organica e quindi rinunciare alla forma, preferendo al cristallino l'amorfo. Mendelsohn inietta l'energia. Anche se Behne critica l'eccessivo antropomorfismo della Torre Einstein, nota che nella fabbrica della Herrmann & Ca Luckenwalde di Mendelsohn vi è perfetta efficienza e un magnifico fluire di vita.

Il terzo capitolo supera il problema dello spazio per arrivare alla realtà progettata. Sono proprio gli espressionisti – o, come li chiama Behne, gli uomini dell'Est – che perseguono a ogni costo la funzione e non esitano, per raggiungere questo obiettivo, a

distruggere ogni residuo di forma. Se infatti Häring pensa a una casa per ciascun uomo e modella ogni stanza in modo diverso dalle altre per accogliere una specifica attività, lo fa proprio perché il suo ideale è antiformalista e consiste nella riduzione dell'architettura a puro e assoluto strumento. Lo stesso può dirsi di Scharoun e dei suoi complicati organismi. Il loro ideale è il corpo, la natura, ciò che sfugge a ogni standard.

Agli uomini dell'Est si contrappongono gli uomini dell'Ovest. personaggi come Le Corbusier, che si prefiggono l'ottenimento di standard, la classificazione in tipi, l'osservanza di norme, il raggiungimento di universali. La loro tecnica è basata sull'astrazione, sulla matematica, sulla ferrea disciplina. Sono loro i veri formalisti.

Il funzionalismo degli espressionisti corre il rischio di diventare grottesco, di perdersi nel romanticismo iperindividualista, mentre il formalismo razionalista precipita nello schematismo e nell'immobilismo del concetto. È solo la sintesi tra lo spirito dell'est, al cui interno Behne mette oltre ai tedeschi anche i movimenti radicali russi e il futurismo italiano, e quello dell'ovest, in cui si trovano i classicisti di scuola francese, che può produrre una forma vivente. Behne sembra intravederla in alcune sperimentazioni dell'architettura olandese. Accenna sia alle forme aperte di De Stijl sia a quelle chiuse di Oud. Forse, continua, bisogna muoversi nel senso indicato da Mondrian, forse nel senso – e qui introduce un tedesco – di Mies van der Rohe.

L'ultima parte del saggio è la meno chiara. Ricorrono però due parole illuminanti e – viste con la consapevolezza di oggi – precorritrici: sono "relazioni" e "paesaggio". Le relazioni appaiono a Behne come ciò che ci permetterà di superare la dittatura della forma geometricamente intesa, per proiettarci verso un universo sempre più qualificato da qualità immateriali, non definibili nei

termini tradizionali del disegno. Il paesaggio come contesto nel quale esercitare i nuovi rapporti tra l'oggettività del sociale e l'individuale della natura, dove mediare tra forma e informe.

Behne da un punto di vista culturale è meno raffinato di Teige, formatosi nel clima formalista praghese. Il libro Der moderne Zweckbau è però un testo fondamentale, per almeno quattro ragioni.

Intanto perché è la prima seria e organizzata genealogia del Movimento Moderno. Da Berlage a Perret (citato a proposito delle origini del pensiero di Le Corbusier, e scientemente non inserito nel primo capitolo dedicato ai grandi precursori), da Gropius sino a Oud e De Stijl. Se si escludono alcune omissioni, dovute anche a una certa rigidezza dimostrativa teutonica, l'impianto appare convincente ed è una base, assai matura e informata, per essere stata scritta nel 1923, su cui costruire le successive storie dell'architettura contemporanea.

In secondo luogo, Behne evita l'errore di sbarazzarsi dell'espressionismo, riducendolo a un semplice accidente storico, come farà molta storiografia seguente. Individua in questa corrente la radice di un funzionalismo coerente, teso all'individualizzazione del prodotto architettonico e sospettoso verso la standardizzazione e la tipizzazione. Apprezza, e giustamente, l'importante eredità di van de Velde. Sottolinea il valore di Mendelsohn, Finsterlin, Häring, Scharoun.

Behne evita, inoltre, di sopravvalutare Behrens e Perret, e si rifiuta di esaltare, pur senza trascurarne i molti meriti, figure della nuova generazione quali Gropius che – nota giustamente – cambia in cinque progetti cinque stili di rappresentazione, e Le Corbusier, che cerca di spacciare per scientifico anche il proprio integralismo ideologico.

Infine, vi sono in Behne aperture inaspettate per una nuova cultura figurativa che cerca di uscire dalle secche della geometria, della composizione, della sezione aurea, verso gli olandesi, verso i costruttivisti, verso la scuola del Vkhutemas. Mostrerà in questo modo che il Movimento Moderno è più che una semplice etichetta stilistica, è un fenomeno storico complesso, caratterizzato una pluralità di modi di sentire e da molteplici curiosità.

Parte i capitolo 6

Maturazione e crisi dei linguaggi: 1925-1933

6.1 Loos-dada

È nel 1923 che Loos si risveglia da un periodo di crisi creativa e personale, scandita da composizioni architettoniche bloccate, simmetriche, monumentali, quali il progetto alla gloria di Francesco Giuseppe (1917), palazzo Bronner a Vienna (1921), il monumento funerario di Dvor˘ák (1921), villa Stross (1922), la colonna per il "Chicago Tribune" (1922).

Il capovolgimento creativo, prefigurato dall'ambigua villa Rufer, segnata da un inattuale cornicione, ma le cui bucature sono liberamente disposte lungo i prospetti, avviene nel 1923 con il progetto al Lido di Venezia per l'attore Moissi. Un blocco edilizio su più livelli, misuratamente mediterraneo, articolato e vagamente pittoresco, che contrasta con l'algido neoclassicismo dei disegni precedenti.

Il capovolgimento personale avviene lo stesso anno con la decisione di trasferirsi a Parigi. Può così chiudersi un periodo negativo, culminato con il deludente rapporto con il comune di Vienna di cui per un anno è stato architetto capo. Il comune, incurante delle sue proposte di siedlung e di una casa autocostruibile con un sistema all'americana, ha deciso di realizzare il suo vasto

programma di edilizia economica e popolare in grossi caseggiati da Loos osteggiati (tra questi il più famoso sarà nel 1927 il Karl Marx Hofe, progettato da Karl Ehn). A Parigi Loos è accolto con molto riguardo dagli esponenti delle avanguardie. Le Corbusier lo considera un precursore del funzionalismo, tanto da aver pubblicato nel novembre del 1920, sull'"Esprit Nouveau", la traduzione francese di Ornamento e delitto. Dalla frequentazione con Tristan Tzara viene l'incarico per la realizzazione di una casa sulla collina di Montmartre. L'edificio, realizzato nel 1925, è Loos al suo meglio. Lungo la strada è un blocco chiuso appoggiato su un basamento in pietra. Due scavi centrali – uno nel basamento, l'altro nel blocco superiore – articolano il volume e offrono una localizzazione alle bucature.

Se il prospetto all'esterno è austero e chiuso allo sguardo dei passanti, sul cortile è articolato in un gioco di volumi le cui regole sono dettate da esigenze funzionali. La casa, al suo interno, si snoda su numerosi livelli per tenere conto dell'orografia del terreno, caratterizzata da un forte dislivello, e anche di esigenze specifiche quali, per esempio, la possibilità che la zona pranzo, sopraelevata rispetto al soggiorno, serva come palco per piccole rappresentazioni teatrali.

. L'edificio per la Baker, progettato nel 1927 ma non realizzato, è caratterizzato all'esterno da un basamento punteggiato da piccole bucature e da un volume sovrastante di gusto Déco a strisce bianche e nere. È un'abitazione con annessa una piscina coperta che deve servire alla diva per spettacoli acquatici. Il volume è semplice, ma le bucature lo rendono dissimmetrico. Un corpo cilindrico aggettante funge da elemento di richiamo e da pensilina d'ingresso; ai piani superiori ospita un caffè e una sala da pranzo.

Da più parti è stata notata l'accurata progettazione delle visuali

interne, il piacere da voyeur garantito dalle lastre di vetro poste lungo i muri che contengono l'acqua della piscina, lo sfarzoso salone d'ingresso culminante con la prospettiva di una scala semicircolare e il gioco delle doppie altezze. La Baker, come non tarderà ad accorgersi anche Le Corbusier, che le è compagno di viaggio nel 1929 sulla nave Julius Cesar di ritorno dal viaggio in Sud America, è una donna da far perdere la testa anche al più rigoroso dei classicisti.

Nel 1927 Loos lavora a villa Moller a Vienna e nel 1928 a villa Müller a Praga. Le due case possono leggersi anche come una risposta all'architettura di Le Corbusier, verso il quale nutre sentimenti di rivalità. Le due ville, di forma austera ma non più classiciste, mostrano come sia possibile articolare il tema dei percorsi nello spazio senza seguire le strategie della promenade architecturale. Affrontano anche il tema del rapporto tra interno e esterno. Ma se Le Corbusier pensa all'abitazione come a un dispositivo per inquadrare, attraverso aperture pensate ad hoc, lo spazio esterno, le residenze di Loos si chiudono in se stesse nel rispetto di una filosofia dell'introspezione, del riserbo e della privacy tipicamente viennese.

Nel 1928 Loos si ritira in Cecoslovacchia, dove nel 1930 gli viene conferita una pensione a vita che gli allevia le preoccupazioni economiche che l'hanno perseguitato per tutta la vita. Muore nel 1933.

6.2 Nascita e morte del Ring

Häring e Mies van der Rohe dividono a Berlino lo stesso studio. È difficile pensare a due personaggi così diversi: Mies rigido, rigoroso, lento, taciturno e sostanzialmente classicista; Häring esuberante, sanguigno e fondamentalmente romantico.

Tuttavia, entrambi accomunati da un unico obiettivo: strappare l'architettura al dominio dell'arte e dell'arbitrio, per fondare in termini rigorosamente spaziali una scienza del costruire aderente a principi certi. Mies, grazie alla collaborazione con la rivista "G", edita dal 1923 al 1926, abbandona definitivamente ogni tendenza espressionista, risalente al periodo di adesione al Novembergruppe, e mette a punto una concezione sostanzialmente costruttivista, tesa, attraverso un rigoroso utilizzo delle tecniche e dei materiali moderni, a esprimere in termini spaziali lo spirito dell'epoca. Häring, attraverso un certo numero di articoli apparsi su riviste diverse, prende le distanze dal meccanicismo e dall'ossessione per lo standard e la geometria, per la ricerca organica, fondata sul rispetto delle leggi e dei principi universali della natura.

Entrambi, a partire dal 1923, sono i promotori nel loro studio di incontri periodici tra architetti, preoccupati tutti dal momento economico e dall'affermarsi nel campo culturale dell'ala più retriva e tradizionalista, capitanata dai vari Paul Bonatz, Paul Schmitthenner, Paul Schultze-Naumburg.

Nasce così lo Zehnerring, o Anello dei dieci, che vede, oltre a Häring e Mies, la presenza di Otto Bartning, Peter Behrens, Erich Mendelsohn, Hans Poelzig, Walter Schilbach, Bruno Taut, Max Taut, Ludwig Hilberseimer. Il gruppo, formato – come indica il nome – su basi paritetiche, ha il compito di promuovere le nuove idee, di abbattere le resistenze burocratiche e di favorire la mutua collaborazione.

Nel 1925 Mies, che è membro del direttivo del Wekbund, è nominato responsabile della mostra del Weissenhofsiedlung a Stoccarda. Previsti una ventina di edifici da assegnare a progettisti di fama internazionale. Alla fine del settembre 1925, il direttore della sezione del Werkbund di Stoccarda propone a Mies una lista

di nomi. Tra questi: Peter Behrens, Paul Bonatz, Adolf Loos, Theo van Doesburg, Le Corbusier, Walter Gropius, Hugo Häring. Mies ne stralcia alcuni, quali Loos, Frank e Bonatz, e ne aggiunge altri, tra cui van de Velde, Berlage, Bartning e Scharoun.

Per preparare il piano d'insieme Mies coinvolge il collega Häring, con il quale disegna un planivolumetrico di notevole interesse, che sfrutta l'orografia del terreno assegnato.

Il 5 maggio del 1926 Paul Bonatz, esponente di spicco dell'ala conservatrice e accademico dell'università di Stoccarda, certo risentito per essere stato escluso dal gruppo dei partecipanti, lancia sul "Schwäbischer Merkur" un attacco di rara violenza, con turpi allusioni antisemite, contro il progetto della siedlung: "Un ammasso di cubi… presenta più analogie con un sobborgo di Gerusalemme, che con un raggruppamento di case di Stoccarda".

Su una lunghezza d'onda simile, anche se meno volgare, Schmitthenner, che definisce il piano formalista e romantico.È probabilmente a seguito di questi attacchi che Mies e Häring capiscono che devono rafforzare il lavoro di lobbying. nel giugno del 1926 il gruppo dei dieci si allarga a membri di tutta la Germania: nasce il Ring. Entrano personaggi di spicco tra cui Walter Gropius, direttore del Bauhaus di Dessau, Adolf Meyer, Otto Haesler, Adolf Rading, Curt Behrendt, Ernest May, Erich Mendelsohn, Martin Wagner, Hans Scharoun. Ventisette in totale i membri. Segretario generale è Hugo Häring.

La mossa è vincente. Aumenta l'influenza dei membri del Ring sul Werkbund, del quale nel 1926 Mies è eletto vicepresidente: nello stesso anno entrano Häring e Rading nel comitato direttivo e nel 1927 Hilberseimer. Sempre nel 1927 i membri del Ring votano compatti per fare in modo che Gropius e Poelzig siano membri del comitato direttivo del BDA (Bund Deutscher Architekten),

l'associazione degli architetti tedeschi. Curt Behrendt, direttore dall'ottobre del 1925 al dicembre del 1926 di "Die Form", la rivista del Werkbund, pubblica articoli di Häring e di Rading. Nel 1927 Häring e Hilberseimer dedicano uno speciale fascicolo di "Bauwelt" ai lavori dei membri del Ring. Dal 1927 l'architetto capo della città di Berlino è Martin Wagner, che coinvolgerà gli appartenenti al gruppo nei lavori promossi dalla municipalità. Ernest May, dal canto suo, già dal 1925 è assessore all'edilizia di Francoforte sul Meno.

La collaborazione tra Häring e Mies si rivela però difficile. Troppo distanti sono le rispettive concezioni estetiche.

Häring, diffida delle astrazioni della geometria. Questa nasce, infatti, da uno spirito soggettivo che vuole imporre alla natura le sue forme, le sue regole. Mentre la vera architettura ha origini universali e atemporali. Non procede dall'esterno verso l'interno, per imposizione di schemi astratti, ma dall'interno verso l'esterno, attraverso un processo di liberazione e di progressivo disvelamento. "Noi", sostiene Häring, "non vogliamo meccanizzare gli oggetti ma solo la loro produzione […] al fine di guadagnare la vita". L'avversario principale di Häring è Le Corbusier, la sua ideologia della macchina per abitare. È lui il più acceso sostenitore di quella concezione mediterranea della forma che riduce l'oggetto a dimostrazione matematica, togliendogli movimento ed energia. A questa Häring contrappone la visione gotica che plasma lo spazio a partire dalle proprie intrinseche e di rado matematizzabili leggi.

Non poco lontane dalla sua visione del mondo sono anche le posizioni funzionaliste dei costruttivisti. Funzione per Häring non è infatti aderenza a standard o a regole prefissate e valide una volta per tutte. È ricerca del vivente, adesione della forma alle più profonde esigenze della materia, tensione a produrre organismi

piuttosto che meccanismi.

Da qui la differenza con Mies, per il quale la forma si riduce a un'istanza geometrica, sia pure fluida (in proposito è molto interessante confrontare due immagini apparse nel libro di Walter Curt Behrendt del 1927, Der Sieg des neuen Baustils, La vittoria del nuovo stile di costruire. Compaiono affiancati due progetti di abitazioni per Berlino, una di Häring e l'altra di Mies. Entrambi realizzano spazi dinamici, ma mentre il primo non ricorre a un preciso schema geometrico e utilizza ampiamente la linea curva, il secondo denuncia un chiaro influsso De Stijl, organizzando la propria composizione sui principi dell'angolo retto).

Alla lunga risulta impossibile, quindi, la collaborazione per Stoccarda, e inevitabile lo scontro. Mies decide di abbandonare il piano organico pensato insieme a Häring. Realizza un planivolumetrico più semplice, strutturato sulle ortogonali, in cui gli edifici si caratterizzano più come presenze individuali. Altro motivo di rottura va ricercato nella questione delle parcelle. Häring, in qualità di segretario del Ring, richiede per i progettisti l'applicazione della tariffa professionale, mentre Mies sostiene che è meglio accettare quelle ridotte proposte dai committenti per non compromettere la realizzazione dell'intero progetto. Häring ha la peggio.

Ciononostante, la lista dei sedici progettisti del Weissenhof è ancora fortemente influenzata dal Ring. Dieci degli undici tedeschi scelti nella fase finale appartengono all'associazione. L'unico estraneo è Adolf Schneck, un personaggio influente e ben appoggiato a Stoccarda.

La rottura tra Mies e il Ring segue presto. Nell'agosto del 1927, nel pieno svolgimento della mostra, Mies rassegna le dimissioni dall'associazione. Il Ring ha ormai svolto il suo compito e le

differenze, anche caratteriali, a giudizio di Mies, non sono più componibili. È la prima mossa della liquidazione dell'avanguardia tedesca. La scissione definitiva si consumerà, più tardi, in occasione del CIAM, quando dal Ring si distaccherà anche Gropius in polemica con Häring.

6.3 Razionalismo olandese

Nel 1925 Theo van Doesburg protesta con durezza contro la scelta di Staal, un esponente della Scuola di Amsterdam, come progettista del padiglione olandese all'Expo di Parigi. Rivendica il ruolo di De Stijl, ma in realtà, abbandonato da Oud, Mondrian e numerosi altri protagonisti del movimento, è ormai un cane sciolto. Traboccante di risentimenti, scrive: "Già da anni la cricca artistica olandese […] ha riservato tutti i posti per il gruppo Wendingen". E, di Oud: "Questi già da tempo si è convertito nei fatti allo stile Liberty-Wendingen (si veda l'edificazione a cottages Oud-Mathenesse a Rotterdam e la decorativa architettura di facciata del caffè De Unie). La sua confessione […] 'Io sono per la retta, ma non vedo perché non andrebbe bene anche la curva' […] contiene 30% di paura, 33% di maniere borghesi, 2% di intelligenza, 5% di modernità. […] Gli artisti De Stijl stessi già da anni non contano più Oud fra i loro colleghi".

In realtà Oud, se si esclude la caduta stilistica delle casette a tetto inclinato del quartiere Oud-Mathenesse (1922-23), è impegnato lungo una linea di realismo che porterà alle abitazioni operaie a Hoek van Holland, caratterizzate da forme severe, incernierate al centro da due terminali semicilindrici di notevole eleganza, che delimitano una corte semiesterna, attrezzata con negozi, che ne interrompe la monotonia tipologica; al nitido quartiere Kiefhoek a Rotterdam per file concentriche e parallele, un riuscito esempio

di quartiere razionalista che riesce a inserirsi all'interno della città (1925-29); alle case minime sperimentali al Weissenhof (1927), di cui parleremo in un seguente paragrafo.

Nel settembre del 1926 van Doesburg, tramite Arp, è coinvolto nel progetto di rinnovamento del cabaret, cinema e caffè Aubette a Strasburgo. I due vi lavorano insieme coinvolgendo anche la moglie di Arp, Sofie Täuber. Il risultato è convincente ma, completato nel 1928, è datato: ci si sta muovendo, come dimostra anche la contemporanea ricerca dei maggiori protagonisti del Movimento Moderno, in altre direzioni, in cui il colore soggiace alla logica dell'architettura e non viceversa.

Il 1927 per van Doesburg è un anno di bilanci: li tenta con il numero dedicato al decennale del movimento. Oud, che interviene con una breve nota, sottolinea la distanza che ormai li separa: le prime case erano una tappa di sviluppo verso un'estetica chiara, semplice, severa e pura, ma ora sono diventate l'inizio di "una architettura cubista che ha poco a che fare col cubismo dell'architettura". Intervengono anche Kiesler, Rietveld, van Eesteren e numerosi altri, ma come capita con le celebrazioni, i ricordi appaiono tanto più piacevoli quanto più segnano la fine del periodo esaminato. Prova ne sia che dopo il numero del decennale saranno pubblicati da van Doesburg solo altri due fascicoli della rivista, nel 1928.

Deciso a trasferirsi definitivamente a Parigi, van Doesburg costruisce una casa a Meudon-val-Fleury (1927-1931). È di disarmante semplicità e anche deludente. Con van Eesteren – che ha intrapreso altre strade: è a capo dell'urbanistica di Amsterdam ed è uno dei leader dei CIAM – prova a mettere a punto i principi De Stijl per l'urbanistica. Nel 1930 lancia un ennesimo manifesto: è per l'Arte Concreta. Vuole trasformare la casa di Meudon in un centro artistico. Fa un giro di conferenze in Spagna. Soffre di asma.

Muore improvvisamente per arresto cardiaco a Davos nel 1931. Il gruppo, che si chiamerà Abstraction-Création, realizzerà la sua prima pubblicazione l'anno successivo. Nel gennaio del 1932, la moglie Nelly dà alle stampe l'ultimo numero di "De Stijl" dedicato alla memoria di instancabile animatore.

Nel 1927 si costituisce ad Amsterdam il gruppo De8, formato da Benjamin Merkelbach, Johan hendrik Groenewegen, Charles Karsten, H.E. Pauwert e P.J. Vershunyl. Pauwert e Vershunyl si ritireranno e saranno sostituiti da Albert Boeken, Jan Gerk Wiebenga e da Duiker, quest'ultimo senz'altro il più dotato del gruppo. De8, che è altrettanto distante da De Stijl e dalla scuola di Amsterdam, si affianca al gruppo funzionalista Opbouw di Rotterdam. Nel 1928, in occasione del primo CIAM, i due gruppi confluiscono in un unico movimento che nel 1932 pubblicherà la rivista "De8 en Opbouw" di cui Duiker sarà il direttore sino al 1935.

Sempre nel 1927 un nutrito gruppo di artisti, tra cui numerosi appartenuti a De Stijl, si raccolgono intorno alla neonata rivista di arti figurative, letteratura e politica "10". Tra i promotori Mondrian e Oud, che diventa il redattore per il settore architettura. Collaborano anche Cornelis van Eesteren, Rietveld, Bart van der Leck, Vilmos Huszár, Georges Vantongerloo, Sybold Rayversten e Mart Stam. Il primo numero della rivista, che esce a gennaio, contiene un saggio di Mondrian dal titolo Neoplasticisme. Die Woning-De Straat-De Stad (Neoplasticismo. Casa-strada-città): è un ritorno all'ordine, un richiamo alla plastica pura. Nel quarto numero viene pubblicato il manifesto del gruppo De8, che ne sottolinea l'equidistanza dall'espressionismo e dalla mistica De Stijl.

Nel giugno 1928 Duiker inaugura la costruzione del sanatorio di Hilversum, al quale lavora dal 1925, all'inizio con il socio Bernard

Bijvoet e, in seguito alla separazione tra i due, con l'ingegner Jan Gerk Wiebenga. Rispetto alla ricerca di Oud, volto a un sempre più rigido classicismo che presto lo porterà all'inaridimento della propria vena poetica, Duiker trova la strada per un razionalismo non insensibile alla lezione wrightiana che filtra, adattandola alla propria sensibilità costruttivista, senza inibizioni.

Aereo e leggero, per l'estensivo uso del vetro e l'esile struttura in cemento armato denunciata a vista, l'impianto ha un'organizzazione simmetrica, con due braccia, rappresentate dai padiglioni, che si aprono verso la natura circostante. A questa rigida geometria corrisponde la trovata di un accesso dissimmetrico, che impedisce la lettura immediata di uno schema così rigoroso. Ponti, sbalzi, volumi circolari conferiscono all'edificio un alone metafisico che spicca rispetto alla rigogliosa natura circostante. Senza dubbio la migliore opera prodotta in Olanda nel periodo.

Nel 1930 Duiker si ripeterà con la scuola all'aria aperta in Cliostraat ad Amsterdam. L'oggetto, di una disarmante eleganza, è simmetrico lungo la diagonale per esaltarne il valore d'angolo. Lo spigolo, che si percepisce sin dall'ingresso del complesso, per evitare ogni monumentalismo è svuotato dalle terrazze e si percepisce come una sovrapposizione di piani aggettanti.

Tra i protagonisti dell'architettura olandese vi è infine Willem Marinus Dudok. Folgorato da Wright, influenzato da Berlage e, in certa misura, dalla scomposizione De Stijl, realizza numerosi edifici a Hilversum, la città di cui diventa l'architetto comunale dal 1927. Tra le sue opere: le scuole Nassau (1927-29) e Vondel (1927-29). La realizzazione migliore è il municipio di Hilversum (1923-1931). Dimostra che è possibile progettare un'architettura autenticamente moderna che duri, che abbia carattere monumentale e allo stesso tempo sia apprezzata da una società democratica, che dialoghi con

lo spazio circostante e con l'edilizia storica, che si caratterizzi per spazi ampi e fluidi interconnessi, che giochi sul dettaglio senza cadere nel decorativismo. Ma proprio per essere così razionale e, insieme, dentro e fuori dal proprio tempo, pur ricevendo unanimi apprezzamenti da tutti – Piacentini, per esempio, lo cita positivamente in Architettura oggi del 1930 – alla fine Dudok non appassiona. Non coinvolge i tradizionalisti, che lo vedono moderno. Non infiamma gli sperimentatori, che lo vedono legato a un linguaggio dei primi del novecento. La strada che prenderà l'architettura contemporanea sarà altra.

6.4 Bauhaus: atto secondo

Le elezioni del 10 febbraio 1924 portano al potere in Turingia la destra tradizionalista e conservatrice.Nel marzo del 1924 viene comunicato a Gropius un suo possibile licenziamento dal Bauhaus. Poco tempo dopo, i finanziamenti alla scuola vengono dimezzati.

Il 18 maggio del 1924, in occasione del quarantunesimo compleanno del direttore e del quinto anniversario della scuola, i professori del Bauhaus fanno dono a Gropius di una cartella i cui disegni interpretano il tema di un grammofono che dall'alto suona alle masse. È un'allusione scherzosa al ruolo del direttore della scuola come promotore di un nuovo credo artistico e anche ai nuovi apparati meccanici che stanno invadendo il mondo. Ma anche il documento di quali e quante fossero le posizioni artistiche a Weimar a un anno dalle dimissioni di Itten. Se Lázló Moholy-Nagy interpreta il tema applicando una fredda astrazione costruttivista, Vasilij Kandinskij lo affronta musicalmente traducendo il suono del grammofono in una sinfonia di linee e superfici; George Muche trasformando le persone in una gioiosa composizione di cerchi colorati; Paul Klee con un geroglifico costruito su una moderna

simbologia dell'anima; Oscar Schlemmer allestendo un balletto di segni; Lyonel Feininger ricorrendo a un'espressività allusiva.

È difficile pensare a un corpo insegnante più qualificato. Non è azzardato dire che il Bauhaus, insieme al Vkhutemas di Mosca, è in questo momento la più avanzata scuola europea di arti applicate. Per salvarla Gropius propone al governo di realizzare una società a responsabilità limitata, rendendola autosufficiente dal punto di vista economico. Per mostrare il prestigio raggiunto, fonda un comitato di sostenitori, al quale aderisce anche Albert Einstein. Raccoglie citazioni e commenti positivi apparsi sulla stampa. Lo sforzo è però inutile. Il trasferimento ineluttabile.

Gropius e il consiglio dei maestri scelgono Dessau, anche a seguito del fattivo interessamento del suo borgomastro socialdemocratico, Fritz Hesse, il quale si attiva per far costruire una sede e, nello stesso tempo, pensa di incaricare Gropius della progettazione di un quartiere di edifici residenziali a basso costo per i lavoratori delle industrie locali.

Gropius e il socio Adolf Meyer s'impegnano subito nella progettazione del nuovo edificio che ospiterà la scuola. Sarà inaugurato il 5 e 6 dicembre 1926 con grandi festeggiamenti. L'opera, senza i tentennamenti stilistici che abbiamo notato nelle opere precedenti, si caratterizza per l'intelligente articolazione delle masse, per l'asciutta razionalità, per l'uso di grandi vetrate permesse dall'esile ossatura in cemento armato, per un linguaggio astratto e, nello stesso tempo, rigorosamente legato alle funzioni che vi si svolgono (ogni corpo è scandito da bucature diverse, appropriate alle attività ospitate). Segna, come ha notato Gropius, la fine della tradizionale tipologia del palazzo: "Il tipico edificio rinascimentale e barocco presenta la facciata simmetrica ed è verso il suo asse centrale che conduce la strada di accesso. Un edificio che riflette lo spirito

contemporaneo prende le distanze dalla forma rappresentativa della facciata simmetrica. Bisogna camminare intorno a questo edificio per cogliere il suo carattere tridimensionale e per ben capire la funzione degli elementi di cui è composto". Sigfried Giedion, nel libro Spazio, tempo e architettura del 1941, ne evidenzierà la novità, non esitando ad accostarlo alla sensibilità spaziale cubista e al tema della quarta dimensione: "La cortina di vetro si svolge semplicemente attorno agli angoli dell'edificio: in altre parole, i muri di vetro si incontrano proprio dove l'occhio umano si aspetterebbe di incontrare un sostegno che garantisca per il carico dell'intero edificio. Due delle più urgenti istanze dell'architettura moderna trovano qui adempimento: non in quanto risultato inconsapevole dei progressi tecnici ma in quanto consapevole realizzazione dei propositi dell'artista: il raggruppamento sospeso e verticale dei piani che soddisfa il nostro senso dei rapporti spaziali; e la trasparenza, realizzata in pieno tanto che siamo in grado di vedere simultaneamente interno ed esterno, en face e en profile, come l'Arlésienne di Picasso del 1911-12: molteplicità di livelli di riferimento o di punti di riferimento, e simultaneità – per dirla in breve, la concezione dello spazio-tempo".

Senza dubbio vi è più di un'esagerazione nella tesi di Giedion, appare più convincente l'apprezzamento di Rudolf Arnheim, il grande studioso della psicologia della forma, che nel 1927 nota la chiarezza e la generosità di un'architettura in cui, sottolinea, è possibile osservare dall'esterno l'uomo al lavoro o mentre gode del meritato riposo. Dove ogni cosa mostra la sua struttura interna, nessuna vite è sottratta alla vista, nessun cesello, per quanto prezioso, nasconde il materiale da cui è stato ricavato. "Si è tentati di dare", conclude, "di questa trasparenza un giudizio anche moralmente positivo".

Accanto alla scuola, cinque case per gli insegnanti. Rappresentano la messa a punto di nuovi prototipi di edilizia residenziale. Per alcuni sono il risultato di un'oggettività da macchina abitativa, fredda e monocorde, caratterizzata da un piacevole alternarsi di luce e ombra. Per altri il segno di una positiva evoluzione rispetto al tentennante modello abitativo della Am Horn esposta nella mostra del Bauhaus del 1923.

Nel 1927 Gropius istituisce una sezione di architettura. Vorrebbe affidarla a Stam, che però rifiuta. Questi, all'inaugurazione dell'edificio del Bauhaus, gli presenta l'amico Hannes Meyer con cui ha condiviso l'esperienza di "ABC". Hannes Meyer sarà così nominato responsabile della nuova sezione con il compito di farla diventare il motore trainante della scuola. L'insegnamento viene strutturato con standard universitari, tanto che è previsto al fine del corso di studi un diploma di laurea. I restanti insegnamenti vengono rivisti. Si attribuisce un ruolo maggiore alle tecniche pubblicitarie e si potenzia il settore teatrale, gestito da Oscar Schlemmer, organizzatore e inventore di incantevoli balletti meccanici. Sono attivati i corsi liberi di pittura, reclamati da tempo da Kandinskij e Klee. Ottimi prodotti, infine, vengono realizzati, dai laboratori, per esempio le sedie tubolari di Breuer e gli oggetti di Marianne Brandt, e dalla tipografia che edita anche una rivista quadrimestrale dal titolo "Bauhaus".

Hannes Meyer, sin dall'inizio, nutre dubbi nei confronti dell'impostazione del Bauhaus. Nonostante sia stata purgata da molti atteggiamenti misticheggianti, trova lontana la scuola dal proprio ideale costruttivista e funzionalista. I rapporti con Gropius diventano difficili. Gropius non vuole rinnegare quanto sinora fatto e comincia a vedere lo svizzero come un avversario. Meyer vede Gropius come un formalista che, oltretutto, utilizza

il Bauhaus come strumento per ottenere benefici personali: "Da circa un anno", scrive a Behne nel dicembre del 1927, "nella nostra sezione di architettura ci limitiamo a fare solo teoria e soprattutto dobbiamo stare a guardare mentre a Gropius e al suo studio non mancano certo incarichi professionali". La scuola versa in un penoso stato economico ed è sempre più malvista dalle autorità. Gropius, con il solito tempismo, avverte che il Bauhaus è segnato. Oberato dall'attività professionale, tra il gennaio e il febbraio del 1928 si dimette lasciando il testimone ad Hannes Meyer.

6.5 Neutra, Schindler, Wright, Mendelsohn

Tra il 1921 e il 1922 Richard Neutra lavora presso lo studio di Mendelsohn. I due progettano la sopraelevazione della sede del "Berliner Tageblatt" a Berlino. Il nuovo corpo di fabbrica, seguendo leggi e ritmi propri, si sovrappone con violenza al vecchio. Nel 1923, Neutra decide di tentare la fortuna in America, dove da tempo risiede l'amico Schindler, con cui è in contatto epistolare. Nel luglio 1924, con la moglie Dione, si reca a Taliesin, per incontrare Wright. Favorevolmente colpito dall'austriaco, Wright lo invita a lavorare nel suo studio. Neutra torna in ottobre per starci sino a febbraio.

A novembre Mendelsohn è anch'egli a Taliesin, in viaggio per scrivere un libro sull'America, commissionatogli dal proprietario del "Berliner Tageblatt" (uscirà nel 1926 con il titolo Amerika, Bilderbuch eines Architekten, per le edizioni Mosse). L'incontro con il maestro cinquantasettenne lo segna profondamente. Scriverà: "Nessuno sfiora il suo genio".

Tornato in Europa, Mendelsohn inizia una nuova stagione creativa. Spiccano i magazzini Schocken a Stoccarda (1926-28), caratterizzati dal cilindro svetrato che trasforma l'angolo

tra due strade in un segnale urbano, e il complesso Woga sul Kufürstendamm a Berlino (1926-28), un quartiere residenziale con integrate attività ricreative e commerciali che ospita il cinema Universum la cui entrata è segnalata dall'incastro tra una curva, un alto prisma e l'insegna pubblicitaria.

Neutra, nel marzo del 1925, lascia Wright e raggiunge Schindler a Los Angeles. Con la moglie e il figlio alloggiano in Kings Road.

Schindler, in quegli anni, è riuscito a costruirsi una buona notorietà come progettista di case unifamiliari, quali la villa Packard a Pasadena del 1924 e la casa di vacanza a La Jolla del 1923-25. Nel 1925 sta lavorando alla casa del dottor Philip M. Lovell, un medico famoso con il quale condivide l'amore per la vita all'aria aperta, il sole, la luce, l'aria e l'igiene. L'opera segna l'allontanamento definitivo dall'esuberanza formativa wrightiana, in questo momento orientata verso effetti scultorei e una forte matericità. Ma anche la rinuncia alla semplificazione volumetrica perseguita dall'ala rigorista del movimento moderno. Schindler opta invece per una composizione volumetricamente complessa di vassoi, intervallati, lungo l'orizzontale, da fasce vetrate e, lungo la verticale, da pilastri sagomati.

Nel 1926 Neutra e Schindler decidono di aprire insieme uno studio. Insieme partecipano al concorso per la sede della Lega delle Nazioni (1926). La partnership, però, non dura a lungo anche perché Neutra, approfittando di qualche malinteso tra Schindler e i committenti, nel 1927 soffia al partner l'incarico per il progetto per la casa di città dei Lovell (tra le altre scorrettezze: Neutra farà circolare in Europa il progetto della Lega delle Nazioni solo a proprio nome).

La Lovell Health House, completata nel 1929, lancerà Neutra nel mondo professionale americano. È costruita su un'intelaiatura

d'acciaio, rivestita da un involucro sintetico. Sintetizza i temi della libertà spaziale wrightiana e del rigore formale di Mies van der Rohe. È la prima di numerose altre, tutte di fattura perfetta, alcune incantevoli – per esempio la Kauffmann Desert House del 1947 – , ma tutte di maniera.

Il periodo che va dal 1924 al 1927 non è per Wright dei migliori. Nel marzo del 1924 è morto Sullivan. È il secondo grande dolore dopo la morte della madre, avvenuta l'anno prima. Nello stesso anno entra in crisi il matrimonio con Miriam Noel celebrato appena dodici mesi prima. Incontra la iugoslava Olgivanna Lazovich, di oltre trent'anni più giovane, con cui intesse un'appassionata storia. Sempre nel 1924, il fuoco distrugge per la seconda volta Taliesin. Indomito, Wright si mette all'opera per ricostruirla, anche se le sue entrate sono drasticamente ridotte per l'assenza di lavoro. "Salvai", racconta, "molte pietre non troppo danneggiate e con i frammenti tinti dal fuoco ricostruii le nuove pareti". Nel 1925 chiede il divorzio da Miriam Noell. Nel dicembre a Wright e Olgivanna nasce una figlia. Ad agosto Wright è costretto a nascondersi con amante e figlia ed è arrestato, sia pure per un giorno. Per sopravvivere mette all'asta la collezione di stampe giapponesi. Ad agosto divorzia dalla Noel. Nel gennaio dell'anno successivo la proprietà di Taliesin è sequestrata e a luglio venduta alla Bank of Wisconsin.

Nel 1928 Wright, praticamente disoccupato, scrive per "The Architectural Record" una serie di nove saggi, con cui mette a punto la propria filosofia operativa: si riferiscono alla progettazione della pianta, alla questione dello stile, al significato dei materiali. La salvezza viene da San Marcos in the Desert, in Arizona, dove lo chiamano a disegnare un albergo. Il rapporto con il deserto lo ricarica, permettendogli di affrontare le avversità. Dirà: "Ritengo che non potesse esistere nulla di più suggestivo su questa terra. […]

nell'albergo del deserto, commissionato da Alexander Chandler, intendevo incorporare tutto ciò che di degno avevo appreso sull'architettura naturale". Per disegnare il progetto allestisce nel 1929 un accampamento di baracche, ricreando in Arizona una Taliesin in legno e tela. "Qui in questi spazi immensi, la simmetria stanca rapidamente e mortifica la fantasia. Sentii che non doveva esservi simmetria nei vari edifici costruiti in questo deserto, e in particolare nel campo che in seguito chiamammo Ocatillo".

Con Olgivanna, che si dimostra una donna energica e risoluta, mettono a punto una strategia per ripartire. Consiste nel trasformare lo studio in una società per azioni e nell'aprire una scuola con apprendisti residenti. Servirà a creare un nucleo per la diffusione del pensiero e dell'opera di Wright; ad acquisire, tramite le rette, risorse economiche; ad avere mano d'opera per produrre progetti complessi e altrimenti costosi, quali il piano per la città ideale di Broadacre (1932), e anche per ricostruire, con il lavoro fisico degli apprendisti stessi, Taliesin, nel frattempo riscattata.

6.6 Lo zoo dell'architettura: il Weissenhofsiedlung

Già dai primi giorni di apertura del Weissenhofsiedlung il successo di pubblico è impressionante. Si conta che l'esposizione, dal luglio all'ottobre del 1927, venga visitata da oltre mezzo milione di visitatori.

In mostra 63 alloggi in 21 edifici. Gli architetti coinvolti sono 16. Undici i tedeschi: Mies van der Rohe, Peter Berhens, Richard Döcker, Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, Hans Poelzig, Adolf Rading, Hans Scharoun, Adolf G. Schneck, Bruno Taut, Max Taut. Cinque stranieri: Le Corbusier (Francia-Svizzera), Mart Stam (Olanda), Josef Frank (Austria), Jacobus Johannes Oud (Olanda),

Victor Bourgeois (Belgio).

Mancano quattro personaggi, alla cui assenza accenna in maniera imbarazzata Werner Gräff nell'introduzione di Bau und Wohnung, uno dei libri stampati dal Werkbund per celebrare l'esposizione. Sono: Adolf Loos, Hugo Häring, Heinrich Tessenow, Erich Mendelsohn.

Abbiamo già accennato alla controversia tra Mies e Häring che porta all'allontanamento di questi dall'esperienza del Weissenhof e, quasi di seguito, alle dimissioni di Mies dal Ring. Di Loos abbiamo visto che fu escluso sin dagli inizi. Di Mendelsohn sappiamo che i suoi rapporti con Mies non sono mai stati buoni: Mies vede in lui un insopportabile spirito romantico, mentre questi disprezza di cuore l'arida freddezza delle composizioni del secondo.

Tra i grandi assenti vi è infine Theo van Doesburg, forse visto con sospetto per il carattere difficile e accentratore, o forse per i rapporti tesi con Gropius, a seguito del controcorso da lui organizzato qualche anno prima al Bauhaus. Van Doesburg, sebbene escluso, guarderà tuttavia con favore all'esposizione, parlandone in termini elogiativi e difendendola dai numerosi detrattori. I quali ben capiscono che il Weissenhof è più di un intervento edilizio tra i tanti. È un'opera emblematica, attraverso cui un intero movimento, che ormai ha assunto dimensioni internazionali, chiede di essere legittimato. Critiche sono rivolte all'aspetto da villaggio mediterraneo, alla freddezza di una composizione risolta in semplici forme geometriche, alla mancanza di praticità dei tetti piatti, alla povertà della decorazione e del dettaglio architettonico. Di contro, gli estimatori non esitano a parlare dell'esperienza del Weissenhof in termini entusiastici. Walter Behrendt dichiara, per esempio, la vittoria del nuovo stile (Der Sieg des neuen Baustils) con un libro sull'architettura contemporanea pubblicato nel 1927,

la cui foto di copertina è dedicata al complesso di Stoccarda. Vi sono infine giudizi più articolati: Muthesius, per esempio, valuta positivamente l'esposizione in quanto esperimento, ma nota che le soluzioni proposte denunciano un nuovo formalismo al quale è subordinata ogni considerazione razionale.

In realtà, non sono poche le carenze in fase di realizzazione e, se si eccettua l'intervento in verità assai deludente di Gropius, non vengono adottate nuove tecniche costruttive né di prefabbricazione. Vi è spreco di spazio e le abitazioni a consuntivo vengono a costare quasi il trenta per cento in più di quelle della normale produzione residenziale. Gli affitti costano troppo e non possono essere sostenuti dalla classe lavoratrice, alla quale l'intervento, almeno in teoria, è rivolto. Servono infatti almeno 900 marchi all'anno per affittare due camere nell'edificio di Mies, 5000 per la casa unifamiliare di Le Corbusier, 1800 per l'edificio a schiera di Oud e una media di 3000 per le restanti case unifamiliari.

Nonostante gli aspetti problematici, il Weissenhof mostra come all'interno del Movimento Moderno esista una pluralità di linee di ricerca. Tra queste cinque spiccano.

La prima è quella di Mies. Il suo edificio in linea, all'esterno essenziale sino quasi a rasentare la banalità, all'interno è assai flessibile, quasi uno spazio neutro che può variare in relazione ai gusti degli abitanti e all'alternarsi delle funzioni lungo la giornata. Non è difficile intravedervi una ricerca sullo spazio già percorsa con i progetti per il grattacielo in vetro del 1921 e l'edificio per uffici in cemento armato del 1923, che porterà Mies in modo progressivo e inevitabile alla filosofia del quasi nulla, alla smaterializzazione dello spazio e alla fluidità, prima di casa Tugendhat (1928-1930) e del padiglione di Barcellona (1929), e poi di casa Farnsworth (1945-1950).

La seconda linea di ricerca è quella di Le Corbusier. L'architetto franco-svizzero propone nei suoi due edifici i cinque punti della nuova architettura che ha già in parte sperimentato a partire dalle case Domino del 1914, sino al padiglione dell'"Esprit Nouveau" all'Expo di Parigi del 1925 e che adesso sono esplicitamente applicati ed enunciati per la prima volta. Sono i pilotis, il tetto-giardino, la pianta libera, la finestra a nastro, la facciata libera. Nascono da una riflessione sulle possibilità costruttive offerte dal cemento armato, ma le traducono in termini poetici. L'atteggiamento di Le Corbusier, per quanto filtrato dalla mano felice di un genio, ha sempre carattere normativo.

Il terzo approccio è quello pragmatista di Oud. Le sue case a schiera sono un capolavoro di intelligente gestione dello spazio, di eliminazione di ogni spreco, di corretta organizzazione della pluralità delle funzioni che si svolgono all'interno dell'abitazione. La relazione illustrativa che Oud presenta è accurata sino alla pignoleria: forme, funzioni, attività, materiali sono discussi in maniera approfondita.

Oud è troppo attento alla concretezza del costruire per potersi avventurare nella scomposizione quadridimensionale. Tuttavia, l'influenza della frequentazione De Stijl è rintracciabile nell'ansia di articolazione spaziale che si concretizza nel leggero sfalsamento delle singole abitazioni tra loro e nella differenziazione dei volumi annessi che si trovano sul retro, più bassi rispetto alla restante costruzione grazie alla minore altezza dei loro ambienti. L'impeccabile disegno della scala che serve i vari livelli determina, a sua volta, e senza extracosti, una piacevole quanto ingegnosa sequenza spaziale.

Il quarto approccio è quello politico-sociale di Stam. Per il giovanissimo architetto olandese (ha ventotto anni nel 1927) è inutile che l'architettura insegua la forma. La casa, invece, è un

oggetto d'uso che deve cambiare in relazione alle nuove abitudini e alle nuove possibilità economiche. Via quindi i lavatoi, che saranno sostituiti dalle meno ingombranti macchine, via le cantine perché le cianfrusaglie vanno buttate, fine dei lavori domestici e dei relativi spazi perché questi saranno o meccanizzati o svolti all'esterno in spazi comuni. Non è difficile intravedere, dietro la linea di ricerca prospettata da Stam, gli studi sulla casa comune e l'abitare collettivo che proprio in quegli anni si approntano in Unione Sovietica. Stam, in piena coerenza con i propri assunti, vi si recherà nel 1930 a seguito della Brigata Ernest May, ma, dopo aver elaborato il piano per Magnitogorsk, non tarderà a restarne deluso quando scoprirà che i modelli tradizionali di vita e le forme a essi connesse sono molto più duri a morire di quanto avrebbe voluto l'ideologia costruttivista.

Il quinto approccio è espressivo. Lo realizza Scharoun con un'abitazione colorata, articolata nella conformazione interna e nei volumi esterni. La casa, dichiara, è nata dal piacere di giocare con materiali nuovi e nuove esigenze di spazio. Siamo lontani dalla laconicità di Mies, dal formalismo prescrittivo di Le Corbusier, dal raffinato buon senso di Oud, dall'impegno politico di Stam. L'obiettivo non è la standardizzazione ripetitiva né la creazione di un paesaggio artificiale e macchinista, ma la volontà di favorire un'evoluzione in sintonia con la vita. L'osservatore, aggiunge Scharoun, non vi troverà nulla di troppo tipizzato. Ricerca quindi dell'individuale, dell'unione tra spazio interno ed esterno, della possibilità di stare con gli altri o di isolarsi nel soggiorno. Scharoun è vicino alla filosofia di Häring ed è, insieme a Mendelsohn, uno dei progettisti più dotati e proprio per questo colpevolmente dimenticati, non rientrando la sua vena espressionistica all'interno del racconto dell'architettura contemporanea sviluppatosi a partire

dagli anni trenta, dopo la mostra International Style. Eppure, la sua casa al Weissenhof è senz'altro una delle opere più riuscite della siedlung e la casa Schminke che realizzerà a Löbau nel 1933 è un'incomparabile sintesi tra la leggerezza del razionalismo e la sinuosità dell'architettura organica. Entrambe prefigurano una linea di ricerca originale e assai feconda che porterà alla realizzazione della Filarmonica di Berlino, uno dei più importanti edifici realizzati a Berlino a cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta.

Oltre alle cinque linee di ricerca appena delineate, una pluralità di altre, tutte interessanti. Compresa quella di Behrens, stilisticamente fuori dal tempo, che però presenta un progetto di casa con terrazze rispondente ai nuovi requisiti di salubrità e igiene, e di Bruno Taut, come sempre problematico, concreto, intelligente ma poco dotato dal punto di vista figurativo.

L'affettuosa e insieme beffarda definizione del Weissenhof come "zoo dell'architettura contemporanea" appare quindi non priva di fondamento. Ma trascura un'altra e opposta verità: a Stoccarda un nutrito gruppo di architetti di varie nazionalità produce soluzioni diverse all'interno di un medesimo programma di ricerca.

Quando, nel 1927, Walter Curt Behrendt, anche sulla scorta del successo del Weissenhof, nel libro Der Sieg des neuen Baustils si chiede se lo spirito del tempo stia generando un nuovo stile e risponde in maniera affermativa, pur ammettendo che ancora vi è una notevole pluralità di punti di vista diversi, coglie il nodo della questione, travisandolo. La ricchezza del moderno è infatti in questa pluralità, e tentare – come Behrendt stesso, in una certa misura auspica, e come avverrà in seguito sotto le pressioni di personaggi quali Sigfried Giedion e Philip Johnson – di ridurla a un unico comun denominatore stilistico è oltremodo pericoloso, per la vitalità del movimento stesso.

6.7 Gli italiani al Weissenhof

Nel 1926 si costituisce il Gruppo 7. È formato da: Ubaldo Castagnoli (cui subentra nel 1927 Adalberto Libera), Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava e Giuseppe Terragni. Scrivono una serie di articoli su "La Rassegna Italiana" che escono tra il dicembre e il maggio del 1927. Rivendicano uno spirito nuovo, il rinnovamento artistico, un'architettura aderente alla logica, attenta alle funzioni, in sintonia con il mondo dell'industria. Le dichiarazioni programmatiche del Gruppo 7, sono tutt'altro che radicali. Più volte è rivendicato il ruolo della tradizione, sottolineato che ci si vuole muovere in continuità piuttosto che in contrapposizione con il passato, che i valori di fondo della composizione non sono messi in discussione. Da qui la critica allo slancio artificioso, alla furia distruggitrice del futurismo, il riconoscimento di una tradizione del nuovo che va da Gropius a le Corbusier, l'accostamento della nuova architettura alla tradizione classica greca e romana, il proposito di non disperdere i caratteri nazionali.

Un pasticcio teorico che è da attribuire anche alla giovanissima età degli estensori, tutti ventenni (Terragni ha ventidue anni ed è appena laureato). D'altronde, come è stato – giustamente ma con un accenno senza dubbio ingeneroso per Ponti – notato da Carlo Belli: "Era il momento in cui Piacentini progettava il tempio Votivo Internazionale per la Pace in stile bramantesco; Muzio trionfava con il suo algido e tutto esteriore neo-classicismo; Gio Ponti cominciava a inventare il suo celebre cattivo gusto nell'arredamento; e il Portaluppi elevava centrali elettriche in Val d'Ossola nello stile dei templi birmani. Non vorrei nemmeno accennare qui ad architetti che, a rigore, non entrano nella storia dell'architettura come un Bazzani, un Brasini, un Calza Bini, se non per ricordare

che allora erano potentissimi. Se non fosse stato per quei sette ragazzi milanesi, contornati e sorretti da pochissimi amici pittori, scrittori e scultori […] l'architettura italiana si sarebbe inserita nel movimento rinnovatore europeo con un ritardo anche maggiore di quello che già pativa".

Nonostante la debolezza degli assunti teorici – stigmatizzata più tardi anche da Persico che, non senza ragioni, parlerà di avanguardia da salotto – i sette partecipano alla terza biennale di Monza facendosi notare e, su interessamento di Roberto Papini, all'esposizione in occasione del Weissenhofsiedlung.

Nel 1927 Adalberto Libera, di ritorno dalla mostra Die Wohnung che si svolge in Germania, entra a far parte del Gruppo 7, subentrando a Castagnoli. Nello stesso anno organizza al Palazzo delle Esposizioni di Roma la I Mostra italiana di architettura razionale. Si svolge dal 15 marzo al 30 aprile 1928. In mostra un centinaio di progetti. Quarantatré gli espositori. Tra questi, oltre al Gruppo 7: Mario Ridolfi, Gino Capponi, Alberto Sartoris, Giuseppe Bottoni, Luciano Baldessarri. Partecipano anche alcuni architetti che oggi difficilmente definiremmo moderni, quali Alberto Calza Bini, capo del Sindacato Architetti.

Con la mostra del 1928 a Roma inizia l'epoca eroica dell'architettura moderna in Italia. Sartoris, vicino al Gruppo 7, partecipa al primo CIAM. Nascono le riviste "La Casa Bella", diretta da Guido Marangoni (più tardi subentreranno Giuseppe Pagano – dal 1931 – ed Edoardo Persico – condirettore dal 1933 – trasformandola nella più importante rivista d'architettura europea) e "Domus", diretta da Gio Ponti. Nel 1928 è ultimato il Novocomum, opera del più dotato degli architetti razionalisti: Giuseppe Terragni.

6.8 Wittgenstein house

Margaret Stonborough Wittgenstein, che aveva dato incarico al discepolo di Loos, Paul Engelmann,, di costruirle una casa, decide nel 1926 di coinvolgere il fratello Ludwig nell'impresa edilizia, sfruttandone l'inclinazione per l'architettura.

Wittgenstein in breve tempo emargina Engelmann, diventando di fatto l'unico responsabile della costruzione. Modifica pochissimo il primitivo progetto dell'amico: l'impianto volumetrico rimane pressappoco inalterato, se escludiamo il piccolo corpo aggiunto dell'ingresso; i prospetti sono modificati per lievi ritocchi alle dimensioni delle finestre e alle loro posizioni reciproche; la divisione degli ambienti interni non viene alterata, a meno di impercettibili spostamenti dei tramezzi.

Eppure il giovane filosofo dedica alla casa energie immense ed enorme attenzione, tanto da confessare che, dopo una giornata di cantiere, si sente sfinito. Ogni questione, anche la più banale, richiede infatti un'attenzione estenuante. A un fabbro che gli chiede se anche un millimetro sia importante, lui con il suo impaurente vocione risponde che è fondamentale anche il mezzo millimetro. Per decidere l'altezza delle ringhiere obbligava l'operaio a tenerle per ore nella posizione prevista per verificare che fosse davvero quella giusta. Gli infissi sono di una sezione talmente sottile che solo una ditta tra le tante consultate fu in grado di realizzarli.

L'attenzione esasperata di Wittgenstein per le più minute questioni di dettaglio è una chiave di lettura importante. Paul Wijdeveld, in un libro dal titolo Ludwig Wittgenstein, Architect, l'attribuisce al gusto classico del filosofo: "La casa", sostiene, "dev'essere associata con le tendenze classiciste che ricorrono nella storia dell'architettura. Comune a queste è la morigeratezza nell'articolazione e nell'ornamento, guidata da una regola assoluta

della bellezza, in cui è di fondamentale importanza il sistema delle proporzioni". La tesi appare poco convincente. Nell'opera di Wittgenstein non si riscontra, come onestamente riconosce lo stesso Wijdeveld, l'applicazione di alcun sistema proporzionale preciso. Le proporzioni che hanno voluto trovare gli esegeti hanno approssimazioni del cinque e più per cento; sono quindi troppo imprecise per essere state fatte proprie da un eterno insoddisfatto che non esita, a costruzione quasi ultimata, a demolire il solaio del soggiorno per alzarlo di tre centimetri e che il giorno in cui gli infissi furono montati costringe la povera Marguerite Respinger, interessata più all'architetto che all'architettura, a passare ore ad aprire e chiuderli per verificare che fossero perfettamente a piombo. La tesi non convince, inoltre, perché Wittgenstein impiega non poche delle sue energie per spezzare simmetrie (per esempio eliminando una delle due nicchie nella stanza della libreria), per infrangere allineamenti (per esempio ponendo fuori asse la bucatura della porta d'ingresso rispetto alle finestre sovrastanti), differenziare e disarticolare le parti (per esempio ideando finestre diverse per ogni facciata).

Per Wittgenstein, come abbiamo visto, ogni concezione classica è troppo intrisa di valori connotativi, di riferimenti metafisici. Ed egli, pur apprezzandolo per l'opera di riduzione compiuta, critica Loos che di valori eterni riempie la propria architettura, intuendo che dietro la semplicità e le nude proporzioni del moderno può nascondersi un delitto ancora più grave di quello individuato da Loos nell'ornamento. Queste case, dirà contrariato a proposito dell'esposizione del Wiener Werkbund del 1932, ti guardano e ti dicono "guarda come sono graziosa". Da qui l'avversione del filosofo verso lo spazio tradizionale, carico di valori tattili, espressivi, simbolici, e la predilezione per uno neutro, trasparente, cioè tale

da non interferire con i singoli oggetti che lo strutturano e con le persone che lo abitano: "Il mio ideale è una certa freddezza. Un tempio che ospiti le passioni, senza che interferisca con queste".

Se sostituiamo al termine "oggetto architettonico" la parola "fatto" e al termine "spazio" la parola "logica", abbiamo la filosofia del Tractatus: i fatti, come gli oggetti architettonici, devono infatti essere depurati da ogni connotazione soggettiva e ridotti al loro semplice valore denotativo; mentre la logica, così come lo spazio architettonico, deve diventare trasparente edificio che ospita i fatti componendoli, ma senza alterarli o modificarli.

Questa costruzione rigorosamente scientifica può essere vista come la spazializzazione della mistica del Tractatus, il punto di arrivo di una visione ascetica: la trasparenza non è solo lo sforzo massimo di concettualizzazione del dicibile, ma anche l'unica finestra da cui ci è permesso scorgere l'indicibile: "non mi interessa", affermerà Wittgenstein, "innalzare un edificio, quanto piuttosto vedere in trasparenza dinanzi a me le fondamenta degli edifici possibili", cioè, in sostanza, la struttura del mondo (del mio mondo). La casa, quindi, come una sorta di modellizzazione del mondo interiore.

Bernhard Leitner, in uno studio del 1973, ha brillantemente colto il carattere insieme mistico e anticlassico di un'architettura così concepita: "Alla fine l'edificio diventa spersonalizzato e anonimo, grande architettura. La chiarezza non è oscurata dalla funzione. L'austerità non si basa su unità modulari. La semplicità non risulta dalla mera rinuncia all'ornamento. Impossibile reperire dogmi o assunti formali o particolari da imitare. Vi si riscontra invece una filosofia". Questa "si limita a metterci tutto davanti, non spiega e non conclude nulla. Dal momento che tutto è posto in luce, non resta nulla da spiegare".

Più tardi, con le ricerche filosofiche, Wittgenstein si accorge

di quanta metafisica si celi anche dietro questa anoressica estetica del silenzio, dell'assenza, della trasparenza. Glielo farà capire l'economista Sraffa, mostrandogli invece la ricchezza linguistica di un tipico gesto napoletano. Wittgenstein elaborerà allora la teoria dei giochi linguistici e nei suoi appunti, pubblicati postumi, non dimenticherà l'architettura, paragonando la riscoperta complessità del linguaggio al lento stratificarsi di una città.

6.9 Bauhaus: atto terzo

Meyer, il nuovo direttore del Bauhaus, è uomo energico, generoso, ma settario sino all'inverosimile, così come lo si può essere in un'epoca di ferro segnata da idealità, guerre, rivoluzioni e dittature. Suo obiettivo è cambiare l'intero impianto pedagogico dell'istituto, aprire la scuola anche ai meno abbienti, renderla produttiva, dando priorità assoluta a un insegnamento basato sulla sociologia, l'economia, la psicologia.

Amante dello sport per il suo valore sociale, abolisce le lezioni del sabato per lasciare la giornata alle attività fisiche. "Lo sport", aveva scritto su "ABC" in un articolo del 1926, "sta per diventare l'università del sentimento collettivo".

Combatte ogni forma di idealismo per indirizzare gli studenti verso ciò che si può misurare, vedere, pesare. Per lui l'architettura è l'attenta organizzazione dei modi di abitare, e costruire è un lavoro sociale. Tenta anche di cambiare il corpo docente. Nel novembre del 1929 scrive a J.J. Oud, Willi Baumeister, Karel Teige, Piet Zwaart per proporre loro di venire a insegnare a Dessau.

Coinvolge la scuola in alcuni incarichi professionali. Il più importante è la scuola della confederazione sindacale tedesca a Bernau, un capolavoro di semplicità e funzionalità progettato e realizzato con Wittwer tra il 1928 e il 1930, dove gli studenti

devono occuparsi di tutto l'arredo. Nel 1928 la scuola si occupa dell'ampliamento di Törten. Vi sono poi, le cucine modello realizzate per la Reichsforschungsgesellschaft, la Società tedesca per la ricerca scientifica, e la Volkswohnung, la casa popolare in cui viene sperimentata una poltrona, opera di Albers, componibile e realizzata in compensato sagomato.

Introduce una sezione di fotografia, aggiunta all'inizio del 1929, sotto la guida di Walter Peterhans. Potenzia i laboratori, la cui attività d'ora in poi è fondata sui criteri della massima redditività, dell'autonomia amministrativa, della pedagogia produttiva. Istituisce rapporti con l'industria: dal 1928 alcune delle più note lampade del Bauhaus sono fabbricate dalla ditta Körting e Matthiesen e sono presi accordi con la ditta Rasch per il disegno di carte da parati.

Numerosi prodotti, con caratteristiche di economicità, semplicità e pulizia formale, sono esposti nella mostra Dieci anni di Bauhaus, che nel 1929 gira, con successo di pubblico, a Basilea, Zurigo, Dessau, Essen, Breslavia e Mannheim.

Gli studenti di architettura, per la progettazione e l'esecuzione dei lavori, sono raggruppati in cellule di cooperazione che includono brigate verticali, composte da alunni dei primi e degli ultimi anni. "I miei studenti di architettura", afferma polemicamente Meyer, "non diventeranno mai architetti. […] L'architetto è morto".

Il Bauhaus si politicizza. Nel 1927 si forma la prima cellula comunista; nel 1930 raggiunge trentasei aderenti. Le autorità vedono con sempre maggiore sospetto la scuola, etichettata ormai come un covo di sovversivi. Meyer è convocato d'autorità dal sindaco per fornire spiegazioni e chiarimenti, nonostante abbia sciolto d'autorità il nucleo comunista per tener fede agli impegni presi. Inutilmente. Meyer ribadisce il proprio credo marxista. A

soffiare sul fuoco sono anche alcuni professori, quali Kandinskij e Albers, che vedono con sospetto e preoccupazione il nuovo corso. Gropius, che sta seguendo da lontano gli sviluppi della vicenda, interviene contro Meyer anche perché si sente offeso dai giudizi poco lusinghieri dati alla sua gestione, accusata di essere stata in una prima fase inconcludentemente espressionista e in una seconda inconcludentemente formalista. Il 1° agosto del 1930 il sindaco Hesse licenzia in tronco Meyer, che a questo punto, per orgoglio, rassegna le proprie dimissioni. Gropius, come osserva Magdalena Droste, "ancora verso la fine della sua vita, si preoccupò in tutti i modi di rimensionare e mistificare il contributo dato da Meyer alla storia del Bauhaus".

6.10 Le Corbusier, Mies e lo spirito dell'epoca

Nel 1927, Le Corbusier sta lavorando a una villa a Garches. L'edificio, pur non applicando ancora in maniera integrale i cinque punti teorizzati per l'esposizione del Weissenhof, è basato, come hanno mostrato gli studi di Colin Rowe, su una griglia di passi strutturali e su un sistema di proporzioni che ricorda le ville di Palladio. L'obiettivo, come afferma le Corbusier, è realizzare "una scala costante, un ritmo, una cadenza di quiete". All'esterno si presenta come un prisma compatto, disegnato con eleganza dalle finestre in lunghezza. Gli scavi e i volumi in lieve aggetto intaccano la compattezza dei piani di facciata. Alludono a un susseguirsi e concatenarsi in profondità di spazi e funzioni che, sempre secondo Rowe, si leggono come in trasparenza, sempre che questa si intenda questa in senso concettuale più che fisico. All'interno opere scultoree, tra cui un nudo di Matisse, sono collocate dagli Stein in punti strategici, a sottolineare la continuità dei percorsi.

Vi è poi Ville Savoye, iniziata a partire dal 1929 e conclusa nel 1931. In uno schizzo schematico tracciato da Le Corbusier è sintetizzato il metodo compositivo: un volume puro scavato sino al punto in cui l'articolazione delle parti non compromette l'unità dell'insieme. È la quarta fase di un processo evolutivo che parte dalla Maison La Roche, in cui i volumi sono semplicemente accostati; si chiarifica nella villa a Garches, dove predomina la semplicità del prisma; trova una sintesi nelle case al Weissenhof, in cui unitarietà di forma e frammentazione delle parti coesistono senza che il primo principio prevalga sul secondo; e, infine, si realizza come appunto in Ville Savoye, con la subordinazione della varietà all'unità.

Della costruzione, che da un punto di vista tipologico è una casa a patio su pilotis e formalmente è la concreta dimostrazione dell'applicazione integrale dei cinque punti, colpisce il rapporto con la natura. Avviene attraverso le bucature delle murature della terrazza-patio che incorniciano il verde trasformandolo in semplice panorama. Anche le forme geometriche della villa dialogano poco, se non in maniera metaforica, con il contesto. L'ideale cui si riferisce Le Corbusier è il tempio greco – l'astronave che scende dal cielo – non la casa di Wright, che si distende lungo lo spazio naturale, afferrandolo.

Se le relazioni con il terreno sono concettualmente escluse, massima è l'apertura al cielo e al sole. Il solarium – culmine della promenade architecturale che si dipana lungo un sistema continuo di rampe e percorsi che porta dall'ingresso al tetto – è il coronamento plastico che si differenzia dal prisma pieno del piano intermedio e dagli snelli pilotis del piano terreno. Con una progressione dall'alto verso il basso così sintetizzabile: spazio vuoto, volume pieno, forma libera.

Mies condivide con le Corbusier l'idea che l'architettura vada

oltre il puro funzionalismo, che rappresenti le condizioni di spirito dell'epoca. Ma mentre lo svizzero-francese si focalizza sul gioco sapiente dei volumi, sugli scavi che esaltano gli effetti chiaroscurali e arriva al risultato finale con un processo sostanzialmente additivo, il tedesco cerca la forma per eliminazione, con un metodo sottrattivo, proprio come uno scienziato, che è tanto più convinto di aver raggiunto lo scopo quanto più riesce a inventare formule sempre più brevi e più generali. In architettura la brevità corrisponde al minor dispendio di materia, alla leggerezza; la generalità alla capacità dell'edificio di adempiere al maggior numero possibile di funzioni. L'ideale di Mies è dunque l'illimitato spazio flessibile. Se la formula ideale di uno scienziato tende alla brevità zero, cioè al silenzio che tutto dice, la formula ideale di Mies aspira alla leggerezza zero, cioè al nulla che tutto abbraccia.

Da qui la proverbiale lentezza, le giornate su giornate impiegate a studiare dettagli minimi, il fastidio per coloro che ogni giorno vogliono trovare una formula nuova, l'incapacità, da insegnante, di valorizzare la creatività degli studenti, il carattere insieme ritroso e arrogante.

Conclusa nel 1927 l'esperienza del Weissenhof, dove ha sondato il tema della flessibilità abitativa tanto da assegnare ad altri l'arredamento degli alloggi, Mies lascia Stoccarda per tornare a lavorare a tempo pieno a Berlino. Del luglio 1928 è l'incarico per il padiglione tedesco dell'Expo di Barcellona. Sarà inaugurato dai reali di Spagna il 26 maggio 1929.

Il padiglione è, però, un oggetto tutt'altro che semplice. È l'incontro di almeno tre diversi modi d'intendere l'architettura: il neoplasticismo De Stijl, la nuova oggettività vista in chiave berlinese, un neoclassicismo schinkeliano orientato verso la monumentalità e la misura greca. Come spesso succede quando gli uomini di genio

producono ibridi – e non succede quasi mai per opere più pure sul piano linguistico e compositivo – il risultato è un capolavoro.

Il neoplasticismo De Stijl è riscontrabile nella scomposizione per piani. Vi è però una maggiore fluidità spaziale, il senso quasi teatrale della percorrenza che ricorda le opere di Wright. Nel padiglione, infatti, come nelle case Prairie, non si entra di fronte e si è costretti a un percorso fatto di svolte improvvise e di repentini cambiamenti di visuale: verso l'acqua, verso la statua, verso il corpo secondario. I piani, poi, sono collegati tra loro secondo una logica di ammorsature senza dubbio riferibile all'influsso di Wright. Il quale ammirava molto il padiglione, anche se, poco sopportava i pilastrini cruciformi che si alternavano alle lastre. "Un giorno o l'altro", diceva, "dovremo convincere Mies a sbarazzarsi di quei dannati pilastri in acciaio che appaiono così pericolosi e invadenti nei suoi bei progetti".

I pilastrini, insieme ai vetri, usati con diverse trasparenze, fanno parte del secondo aspetto stilistico, cioè di un'estetica costruttivista, sia pure sviluppata in chiave personale, tendente verso la smaterializzazione dell'oggetto edilizio. Un gioco che viene esaltato dall'inserimento delle vasche d'acqua, dalla levità dei piani e dall'uso di materiali freddi e levigati. Vi è infine la componente classica, quasi di influsso loosiano. L'edificio, per quanto dinamico al suo interno, all'esterno si presenta come un oggetto i cui pesi sono calibrati con estrema cura, quasi monumentale nella tripartizione di basamento, corpo, copertura. Robin Evans, in Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries, forse l'articolo più acuto e intelligente che sia stato scritto su quest'opera, ha notato che vi è un effetto di simmetria, non in pianta, ma rispetto al piano dell'orizzonte, che rende la percezione inquietante, come all'interno di una spazialità omogenea e assoluta, priva di punti concreti di riferimento. Se

poi aggiungiamo il senso di eternità e di perennità della pietra, gli effetti di luce, come nella spettacolare trovata della statua di Georg Kolbe illuminata dall'alto, ecco che questo oggetto effimero – che vivrà pochi mesi e i cui materiali saranno presto riveduti anche a causa della crisi economica – appare un monumento senza tempo (da qui una delle motivazioni per ricostruirlo nel 1986).

L'incarico della casa Tugendhat arriva a Mies negli ultimi mesi del 1928, mentre sta lavorando al padiglione di Barcellona. Sarà terminata verso la fine del 1930. La strategia è diversa. Il gioco dei piani è fortemente ridimensionato. Saranno limitati a due: uno curvo per delimitare la zona pranzo e uno rettilineo per dividere lo studio dalla zona conversazione. All'esterno la casa ha due volti: chiusa verso la strada, si apre idealmente verso il giardino grazie a una parete vetrata di ventiquattro metri suddivisa in pannelli scorrevoli di circa quattro metri e mezzo che si alternano ad altri fissi. Arredata con la collaborazione di Lilly Reich – che dal Weissenhof lo coadiuva nella progettazione degli interni – casa Tugendhat è curata sin nei minimi particolari: sedie in tubolari d'acciaio disegnate da Mies, pavimento in linoleum bianco per rispecchiare il soffitto, tappeti in lana naturale, tende in seta cruda, legno d' ebano per la parete curva, onice per il divisorio del salotto, acciaio dei pilastrini. Non vi si può appendere un quadro, appoggiare un soprammobile o alterare la disposizione degli arredi, la cui posizione è millimetricamente calibrata. La casa, insomma, è gelida, priva di qualsiasi valore domestico. "Die Form" le dedica un servizio e un articolo dal titolo È possibile vivere in casa Tugendhat? La tesi dell'articolista Justus Bier è che la costruzione è senz'altro un'opera d'arte, ma non un posto in cui si possa mangiare, dormire, vivere in libertà. Interviene la Tugendaht per difendere Mies e per dire che a lei e al marito la casa va bene così. L'interrogativo, però, com'è facile

intuire, ha carattere più generale: investe la propensione crescente delle avanguardie di concepire in termini esclusivamente figurativi – e quindi fotografici, cinematografici, ma non esistenziali – le architetture.

6.11 Sintesi sovietica

Nel 1925 si forma l'OSA, Associazione degli Architetti Contemporanei. Vi partecipano Moisei Ginzburg, i fratelli Aleksandr, Viktor e Leonid Vesnin, Nikolaj Kolly, Il'ja Golosov e Ivan Leonidov, senza dubbio il più dotato. Aderenti a Leningrado: Beldovskij, Galperin, Oll; a Har'kov: Malosëmov, Steijnberg; a Kiev: Cholostenco. Tra le prime iniziative è la fondazione della rivista "Sovremennaya Arkhitektura", "Architettura contemporanea". Caporedattori: Aleksandr Vesnin e Moisei Ginzburg. La rivista, che uscirà sino al 1931, pubblicherà testi e progetti di Victor Bourgeois, Walter Gropius, Hannes Meyer, Mies van der Rohe, André Lurçat, Robert Mallet-Stevens, Hans Wittwer. Ampio spazio è lasciato inoltre a Le Corbusier, con cui Ginzburg, che lo ammira particolarmente, è in contatto.

L'OSA, a differenza di altri gruppi d'avanguardia che l'hanno preceduta, è un'associazione culturale radicata nella professione. Unisce, quindi, architetti, tecnici, intellettuali e critici non orientati verso la discussione astratta, ma che si propongono il compito di definire e sviluppare i principi generali dell'architettura all'interno della società socialista, di spiegarla ai pubblici poteri e di svolgere un'azione polemica nei confronti di coloro che rimpiangono la tradizione. La rivista "Architettura contemporanea" non esita a impegnarsi in battaglie di principio, attaccando gli sprechi di denaro pubblico in edifici inconcludentemente celebrativi. Nella rivista sono affrontate anche questioni tecniche che investono

la sfera formale quali, per esempio, un'inchiesta sui vantaggi dei tetti piani, con opinioni di Taut, Behrens, Oud e Le Corbusier, e una sulla forma appropriata per le nuove residenze collettive, o domkommuna, che serve a lanciare anche un concorso di idee su questo argomento particolarmente sentito, a causa della scarsità di alloggi che si registra nel paese.

Nell'aprile del 1928 si svolge a Mosca la prima conferenza dell'Osa. Nel documento finale si stigmatizzano cinque mali: l'ignoranza dell'architettura, l'eclettismo senza principi, le ricerche astratte di forme nuove, il dilettantismo ingenuo, le opere che presentano un finto carattere moderno e lasciano inalterate le vecchie logiche costruttive. Proposto il perseguimento di tre obiettivi materialisti e costruttivisti: la creazione di nuove tipologie che soddisfino la vita sociale, la qualità dell'edificio, l'interrelazione delle parti. Ginzburg, in coerenza con tali assunti tra il 1928 e il 1929 realizza il Narkomfin, un edificio in linea il cui programma funzionale esprime un modo nuovo di concepire la residenza: cellule di pochi metri quadrati disegnate sulla logica dell'Existenz minimum e abbondanza di spazi sociali quali mensa, lavanderie centralizzate e sale di lettura. Macchina per abitare in senso lecorbusieriano, riprende dal maestro franco-svizzero la composizione per volumi puri, le finestre a nastro, il tetto giardino, il piano pilotis.

Ginzburg – che non può partecipare al primo congresso CIAM a La Sarraz, perché le autorità svizzere negano a lui e a El Lissitskij il visto – è nominato insieme a Nikolaj Kolly delegato CIAM in rappresentanza dell'Unione Sovietica nel secondo congresso di Francoforte, che, come vedremo, tratterà proprio il tema dell'existenz minimum. Kolly è coinvolto da Le Corbusier nella realizzazione del Centro Soyuz di Mosca, un incarico ottenuto grazie anche all'appoggio dell'OSA, che però, per via di ostacoli

burocratici e difficoltà realizzative, viene malamente eseguito. (I rapporti di Le Corbusier con la Russia, dopo un inizio idilliaco, non saranno facili. Entra in polemica con Ginzburg, nel 1930, quando scrive Commenti sulla urbanizzazione di Mosca e sulla Città Verde, un testo in cui attacca le tesi dei disurbanisti sovietici in nome di una maggiore concentrazione urbana e propone, in alternativa, il progetto della Ville Radieuse. L'anno successivo perde il concorso per il Palazzo dei Soviet, con una monumentale composizone non priva di reminiscenze costruttiviste).

L'architetto di maggior talento che opera in Russia in questi anni è Ivan Leonidov. Studia al Vkhutemas nell'atelier di Aleksandr Vesnin. Persegue una poetica originale che non si lascia incantare dal classicismo purista o dal gelido rigore razionalista.

Il progetto di tesi di laurea per la Libreria Lenin del 1927 è una composizione suprematista di volumi elementari: un miracolo di equilibrio tra masse, rese trasparenti e leggere grazie all'uso dei nuovi materiali, agganciate al suolo o sospese in aria per mezzo di esili tiranti. Nel 1930 propone, per un complesso sportivo a Mosca, una cupola realizzata in tralicci in ferro triangolari e vetro e, per il campo sportivo, una piramide con gli stessi materiali. Il progetto prefigura le cupole geodetiche di Buckminster Fuller, ma trasposte all'interno di un quadro di Malevicˇ. Prefigura anche un nuovo modo di vita in cui istruzione e ricreazione fanno parte di un processo unitario. Subirà le violente critiche del gruppo filostalinista Vopra, l'Associazione panrussa degli architetti proletari, che lo accusa di inconcludente idealismo. Sempre del 1930 è il progetto presentato al concorso per la nuova città lineare di Magnitogorsk negli Urali orientali. La pianta ricorda i coevi quadri di Kandinskij e Klee. Il lavoro, insieme a quello di Ginzburg e di altri architetti dell'OSA, è giudicato poco concreto e respinto. L'incarico sarà assegnato al

più affidabile Ernest May, trasferitosi in Russia con la sua brigata di architetti tedeschi.

Perso in un universo di puri valori spaziali, Leonidov per tutta la vita non costruirà praticamente nulla. Si limiterà a lasciare incantevoli progetti in cui il confine tra arte e architettura è sempre più tenue e un'eredità di forme e invenzioni spaziali che, ancora oggi, aspetta di essere esaminata.

6.12 CIAM

I CIAM, i congressi internazionali di architettura moderna, nascono per propagandare le nuove idee, per fissare una linea culturale ed estetica unitaria all'interno dell'avanguardia, per incidere sul contesto sociale e politico.

Esigenza di propaganda: i protagonisti del Movimento Moderno, dopo l'esperienza del Weissenhof, sentono che esiste interesse da parte del pubblico, ma che la curiosità, in assenza di strumenti di comprensione, si può tramutare in ostilità. A fomentarla sono soprattutto le accademie: lo dimostra il concorso per il palazzo della Società delle Nazioni in cui il progetto di Le Corbusier, a un passo dalla vittoria, viene squalificato, con il pretesto di una formalità tecnica relativa alla presentazione degli elaborati. L'architetto svizzero francese, spalleggiato dal giovane storico e critico Sigfried Giedion, attiva una campagna internazionale di protesta. I due presto capiscono che ciò non basta: occorre che il Movimento Moderno si coaguli in un'organizzazione di peso internazionale in grado di fungere da strumento di diffusione di idee e iniziative.

Linea culturale: Mies, Giedion, Le Corbusier, Oud sentono che l'avanguardia presenta troppe facce diverse, che corrono il rischio di caratterizzare l'intero movimento come un confuso aggregato. Mies non esita a proporre di escludere le tendenze espressioniste per

attuare ciò che chiama una "purificazione", attraverso cui giungere a uno stile comune, a un linguaggio formale più omogeneo. In tale prospettiva sono da leggere le sue dimissioni dal Ring. Giedion auspica, da parte sua, un'ideale architettura purista-costruttivista, incarnata da Gropius, Mies, Le Corbusier, Oud, van Eesteren, Stam, Schmidt.

Linea politica: convinzione comune degli architetti del Movimento Moderno è che la nuova architettura presuppone una città del tutto diversa, fondata su basi razionali, che solo un movimento strutturato a livello internazionale può proporre autorevolmente ai politici che governano i diversi paesi del globo. In proposito, però, si scontrano due linee culturali diverse. I riformisti, quali Le Corbusier, Gropius, Mies, credono che tali mutamenti prescindano, in una certa misura, dalle ideologie partitiche. Le Corbusier, che in quegli anni collabora con il regime comunista in Unione Sovietica, per esempio, negli stessi anni attiva numerose collaborazioni con la destra reazionaria e tecnocratica, per la quale manifesta le sue simpatie. Mies cerca di collaborare con i nazisti aderendo nel 1933 al Reichskulturkammer di Joseph Goebbels. Dall'altro i comunisti – sono gli svizzeri del gruppo ABC e anche numerosi tedeschi – credono fermamente che il lavoro dell'architetto non possa prescindere dalla struttura economica, capitalista o socialista, in cui opera. E sostengono che una nuova città non possa neanche pensarsi senza la fine dei rapporti di produzione capitalistici e l'avvento della società comunista. Le due linee, sino al CIAM del 1930 – quando il gruppo dei più accaniti fautori della linea marxista si trasferisce in Unione Sovietica, al seguito della Brigata May – si confronteranno non senza asprezze e reciproche incomprensioni.

La prima riunione del CIAM si svolge in Svizzera a La Sarraz dal

26 al 28 giugno 1928.Ventiquattro gli architetti partecipanti, di otto diverse nazionalità. Rappresentati gli svizzeri (Stam, Schmidt, Haefeli, Artaria, Steiger, Giedion e Meyer, che dopo qualche mese sarà il nuovo direttore del Bauhaus in sostituzione di Gropius), i francesi (Chareau, Lurçat e, d'adozione, Le Corbusier), i belgi (Bourgeois), gli olandesi (Stam, Rietveld e Berlage), i tedeschi (Häring e May), gli austriaci (Frank), gli italiani (lo svizzero Sartoris che rappresenta Rava del Gruppo 7), gli spagnoli (Mercadal e de Zavala). Tra i grandi assenti Oud, Gropius e Mies, impegnati altrove, e Garnier, Perret, Loos e van de Velde della vecchia guardia. El Lissitskij e Ginzburg in rappresentanza dell'Unione Sovietica non possono partecipare per il rifiuto del visto da parte dell'autorità svizzera.

Sin dai lavori di preparazione del congresso, Häring entra in polemica con Giedion, che gestisce l'organizzazione. Il motivo è che sono invitati solo cinque membri del Ring e Häring, da segretario dell'organizzazione, non può accettare in linea di principio questa preclusione (alla fine Häring sarà l'unico esponente dell'organizzazione a partecipare). Inoltre, a infastidirlo non poco è il fatto che, nonostante egli sia il segretario della più importante associazione d'architetti d'avanguardia tedeschi, non è invitato a tenere alcun discorso. Il programma, infatti, è stato preparato con cura da Le Corbusier e da Giedion per evitare di dare troppo spazio a personaggi in grado di fare loro ombra, per di più se gravitanti su un'altra lunghezza d'onda.

Il 26 giugno Bourgeois e le Corbusier parlano dei risultati architettonici delle tecnologie moderne e May della standardizzazione. Nelle discussioni che seguono Häring è l'autore degli interventi più polemici, soprattutto contro ogni affermazione di Le Corbusier. Nel campo della prefabbricazione emergono

divergenze tra coloro che credono nell'industrializzazione totale dell'involucro edilizio e coloro che, come Lurçat e Le Corbusier, sostengono che debba limitarsi a singole componenti. Inoltre, quasi a continuare la polemica del Werkbund del 1914, c'è chi sostiene, come i francesi, che bisogna puntare sulla qualità artistica e sulle ragioni dell'architettura e chi, come i tedeschi e gli svizzeri, sul semplice costruire, sulla razionalità industriale. Il giorno successivo si parla di economia generale e di urbanesimo. Il 28 giugno Berlage conclude i lavori con una conferenza sul tema dei rapporti tra lo Stato e l'architettura moderna, in cui analizza la felice atipicità del caso olandese, chiedendosi in che modo se ne possa esportare il modello.

Viene costituito il CIRPAC, una sorta di comitato centrale, che dovrà preparare i successivi incontri. Vi partecipano due delegati per ciascun paese. Nella lista, letta da Giedion l'ultimo giorno del congresso, non figura il nome di Häring. Questi chiede se l'omissione è causata da un errore. S'infuria quando l'altro risponde che non c'è alcun errore, che la sua presenza non è gradita. Ne nasce una vertenza diplomatica che verrà sanata, dopo il congresso, dall'abile Gropius.

È preparata una dichiarazione finale che cerca di comporre le due anime diverse del congresso, ricorrendo all'espediente di due traduzioni ad hoc, una in francese e una in tedesco, che contemperano i punti di vista delle due diverse fazioni a proposito della querelle tra architettura o costruzione.

Il problema, però, non può essere risolto con un semplice espediente linguistico. Scoppierà presto ed esattamente l'anno successivo, a proposito del progetto di Le Corbusier per il Mundaneum. Vi abbiamo già accennato in precedenza: Teige, in un lungo e ragionato articolo apparso su "Stavba", accusa Le Corbusier

di estetismo. Cioè, in sostanza, di voler raggiungere le vette sublimi dell'arte ricorrendo agli strumenti obsoleti delle proporzioni, della composizione e a tutto l'armamentario Beaux-Arts pur riveduto e corretto alla luce della nuova sensibilità moderna. Le Corbusier risponde con prontezza all'attacco dell'amico con una lunga lettera, redatta in viaggio per l'America del sud, dove si reca per tenere alcune conferenze: segno che reputa la questione di rilevanza strategica per la leadership culturale del movimento. Pubblicato anch'esso su "Stavba", lo scritto è un lungo trattato dal titolo emblematico In difesa dell'architettura. Le Corbusier vi attacca il rigido utilitarismo. Afferma che la funzione da sola non basta a far poesia. Fa l'esempio di un cestino: se deformato potrebbe contenere più carta straccia, quindi in teoria sarebbe più utile e quindi dovrebbe essere più bello, in realtà è goffo e brutto. La bellezza è qualcosa in più della funzione. Un extra al quale l'architetto deve anelare.

Teorizzando una sorta di scissione tra forma e funzione, Le Corbusier mostra di non comprendere le raffinate ragioni del formalismo praghese. Per Teige la riduzione dell'oggetto alla pura funzione può avvenire proprio perché è stato individuato il corretto luogo della dimensione estetica che non si trova all'interno dell'oggetto, come vorrebbe il francese, ma nel giudizio del soggetto. Il valore di un'opera, in sostanza, non nasce dal perseguimento di una verità intrinseca ed eterna – ciò non avrebbe senso in una prospettiva materialista e antimetafisica – ma dal riconoscimento di essere il prodotto di una formatività storicamente adeguata. Afferma Teige: "Il Mundaneum illustra il fiasco delle teorie estetiche e dei pregiudizi tradizionali, di tutti i danni dello slogan "casa come un palazzo" e dell'architettura utilitaristica con aggiunti un'addizione o una dominante artistica. Da qui è possibile andare direttamente verso un pieno accademismo e classicismo…"

Nel 1929 si svolge il secondo congresso del CIAM: affronta il tema dell'alloggio e dell'Existenz minimum. Sede ospitante è Francoforte, la città tedesca che grazie all'energico impulso di Ernest May, sta realizzando un imponente programma di costruzione di abitazioni popolari – oltre quindicimila dal 1926 al 1930, pari al fabbisogno abitativo di circa il dieci per cento della popolazione – raggruppate in quartieri residenziali, siedlung, ubicati nella periferia della città. È in questi quartieri che con particolare impegno e passione si pratica il risparmio dei costi di costruzione; l'eliminazione degli spazi superflui; la standardizzazione; la zonizzazione del territorio con aree caratterizzate dall'unica destinazione residenziale; la costruzione di blocchi edilizi per file parallele; la prefabbricazione dei componenti; la taylorizzazione degli spazi e dei movimenti nella cosiddetta "cucina di Francoforte" progettata da Grete Schütte-Lihotzky; la razionalizzazione della distribuzione interna; la vendita al costo di mobili disegnati in funzione degli spazi abitativi da Frank Schuster e da Ferdinand Kramer.

A precedere il congresso è l'incontro del 2 febbraio 1929 del CIRPAC a Basilea, nel quale Le Corbusier e Häring si confrontano di nuovo. Häring viene messo da parte. Questa volta Gropius non interviene a placare gli animi. Anzi, affermando che "il Ring ormai non esiste più in quanto tale e che il congresso dovrà ospitare personalità individuali", scarica il Ring, seguendo Mies (che, come abbiamo visto, lo aveva già fatto nel 1927) e toglie ogni appoggio a Häring, lasciandolo di fatto isolato. Inoltre, avvicinandosi sempre più alle posizioni di Giedion e Le Corbusier, contribuisce a costruire una nuova alleanza a quattro: Gropius, Le Corbusier, Mies, Giedion. I tre architetti diventeranno le icone del modernismo. Il critico il loro cantore. Il CIAM il loro strumento.

Il congresso di Francoforte si apre il 24 ottobre, il giovedì nero

che vede il crollo della borsa di Wall Street. Partecipano 130 architetti di 28 nazioni. Previsti quattro interventi: di Gropius, Bourgeois, Le Corbusier, Schmidt. Gropius e Le Corbusier sono assenti. Le Corbusier perché sta effettuando il viaggio in America latina al quale abbiamo in precedenza accennato. L'intervento del primo è letto da Giedion, quello di Le Corbusier dal cugino e socio Pierre Jeanneret.

Tra gli assenti al congresso El Lissitskij e Oud. Tra i presenti lo spagnolo Louis Sert e il finlandese Alvar Aalto. Il 26 ottobre Karl Moser conclude il congresso e apre ufficialmente la mostra sull'alloggio minimo che ha organizzato May con materiale proveniente da tutta Europa. Si tratta di 207 piante di alloggi minimi ridisegnate tutte nella stessa scala al fine di facilitarne il confronto. La superficie varia dai 29 metri quadrati delle monocamere ai 91 metri quadrati delle case per famiglie numerose. Terminato il congresso, la mostra gira per l'Europa accompagnata da un libro, edito dal CIAM, che la illustra: Die Wohnung für das Existenzminimum.

Il terzo congresso del CIAM si svolge a Bruxelles dal 27 al 29 novembre 1930. Il tema principale di riflessione, introdotto da una conferenza di Gropius, è: case basse, medie o alte. Sebbene Häring partecipi al congresso e alle discussioni, ormai non ha più ruolo. Protesterà contro la preferenza per l'edilizia alta, ma ormai è un isolato. Tra gli interventi di spicco quello dell'austriaco Richard Neutra, delegato americano con Karl Lömberg-Holm. Illustra esempi realizzati negli Stati Uniti. Per gli italiani partecipano Pollini e Bottoni.

Le Corbusier assume una posizione critica verso l'atteggiamento troppo tecnicista assunto dal gruppo più intransigente dei costruttivisti. Ha appena preparato il progetto della Ville Radieuse,

una città di forma vagamente antropomorfa (con il quartiere degli affari al posto della testa, le residenze al posto del busto e le attività produttive al posto dei piedi) che permette il raggiungimento di notevoli densità abitative. È la risposta, anche formale, alle città lineari e agli schemi a più debole densità previsti, in quel momento, dagli architetti sovietici dell'avanguardia, quali Ginzburg.

A ottobre è partita per l'Unione Sovietica la Brigata May, che annovera Schmidt e Stam; li segue Meyer, che ad agosto è stato estromesso dalla direzione del Bauhaus. Scappano dalla crisi economica che sta strozzando l'America e l'Europa per recarsi nella patria del socialismo e della nuova architettura. Li aspetterà un paese dove la politica culturale staliniana ha preso il sopravvento. Nel 1931 il concorso per il palazzo dei Soviet, vinto dalla grottesca torta nuziale allestita da Boris Iofan, sancirà la definitiva sconfitta del costruttivismo russo in nome del realismo socialista.

È questo definitivo e prevedibile cambiamento di rotta della politica culturale russa il motivo per cui il CIAM successivo, che si sarebbe dovuto svolgere in Unione Sovietica, a Mosca, viene rimandato dalle autorità competenti con mille scuse (Giedion e van Eesteren arriveranno a inviare a Stalin una nota di protesta, ma invano). Si perdono così tre anni sino a quando, considerati anche altri rifiuti, si decide, nel 1933, di tenerlo sulla nave Patris in rotta da Marsiglia al Pireo, il porto di Atene (gli italiani che partecipano sono Pietro Maria Bardi, Gino Pollini con moglie, Piero Bottoni, Giuseppe Terragni). Non poteva essere più paradossale che a dibattere del tema della città funzionale e del futuro dell'urbanistica (la Carta di Atene nascerà in queste circostanze) fosse un pugno di architetti rinchiusi in un battello, lontani da quei centri urbani e dalle sedi degli organismi decisionali che in quel momento avevano poca o nessuna voglia di attuarne le proposte.

6.13 Architettura della luce

Reklame, pubblicità, è uno dei termini ricorrenti nella Germania degli anni venti. Si fonda sul concetto che l'uomo è un animale manipolabile, nello stesso modo in cui, come mostrano gli studi ergonomici, sono organizzabili su principi scientifici, tayloristici, il suo spazio vitale e la sua vita sociale.

Cambiando il modo di vendere, cambia il volto della città. Lo richiedono i molteplici studi sull'argomento, le tecniche messe a punto dalle sempre più numerose agenzie specialistiche e gli accorgimenti suggeriti dalle pubblicazioni di settore, quali "Die Auslage", "Seidels Reklame", "Die Reklame". Contribuiscono anche i progressi tecnici: la produzione di più grandi lastre di vetro, che svuotano i primi piani degli edifici trasformandoli in spazi espositivi, e l'uso sempre più diffuso dell'elettricità per l'illuminazione delle vetrine e per i cartelloni pubblicitari. Dal 1924 al 1928 la Germania raddoppia i consumi di energia. Berlino è definita "paradiso elettrico", con oltre tremila insegne luminose. Nel 1925 Osram scopre una tecnica per realizzare scritte colorate con i tubi al neon. Nell'ottobre del 1928 per la settimana intitolata Berlin im Licht, la Osram realizza una torre di pura luce, gli alberi della Unter der Linden vengono decorati con migliaia di lampadine elettriche, la Lufthansa organizza voli sulla Berlino notturna e i palazzi illuminati a giorno. Un'esperienza anticipata dalla città di Francoforte (1927) e che condivideranno Amburgo (1931) e Amsterdam (1929).

Non tutti vedono la luce e l'elettrificazione come un fatto positivo. Ernst Bloch nota che questa magnifica distrazione, paradossalmente, rende le cose sempre più oscure. Filosofi quali Heidegger (Essere e tempo è del 1927) vi vedono un'ulteriore manifestazione di quella tecnica che sta invadendo il mondo, dando

corso a un destino ineluttabile, ma drammatico. Ernst Jünger, con il suo stile colorito, nota che non esiste una città frenetica quanto Berlino. Tutto si muove: i semafori, i cartelloni luminosi, i tram e anche gli inquieti giaguari dello zoo.

Gli architetti, soprattutto gli espressionisti, sono entusiasti. Sembrano concretizzarsi i sogni di Taut e di Scheerbart che hanno portato nel 1914 alla Glass Architektur, e che nel 1917 hanno ispirato a Moholy-Nagy il poema Visione di luce. Mendelsohn, nel libro del 1926 America, scritto a seguito di un soggiorno negli Stati Uniti, commenta in termini estatici il circo luminoso di New York, caratterizzato da testi fiammanti e da missili di fuoco. Sono i cartelloni pubblicitari con immagini in movimento che si tuffano ed emergono, scomparendo ed esplodendo sopra migliaia di automobili e sopra la folla che si accalca caoticamente per le strade.

Scharoun, nel concorso per la Friedrichstrasse del 1921, prefigura un edificio che in facciata ha posto per i cartelloni pubblicitari; nel 1928, i fratelli Luckhardt prevedono per Potsdammer Platz un edificio con un'enorme inserzione della Chlorodont; Mendelsohn, per la stessa piazza, pensa l'edificio con spazi che possono essere occupati da scritte luminose gigantesche. Nasce l'architettura della luce o Lichtarchitektur. La luce diventa così uno strumento dell'architettura che dev'essere tenuto in considerazione sin dalle fasi preliminari della progettazione: Ernst May a Francoforte, per esempio, ne impone lo studio per certi ambienti urbani. È Mendelsohn l'architetto che più di tutti interpreta la poetica della luce, cercando di modellarla con ampie vetrate, curve che suggeriscono il passaggio dell'energia, innesti e sovrapposizioni che fluidificano la massa muraria. Progettati per essere guardati anche di notte, con la luce artificiale, i suoi edifici rendono perfettamente il senso di questa ricerca comune a molti architetti della sua

generazione. L'immobile dei grandi magazzini Petersdorff a Breslau (1928) e i grandi magazzini Schocken a Stoccarda (1928) sono due tra le opere più interessanti al riguardo.

Per quanto avversi alle ricerche delle avanguardie, anche i nazisti non disdegnano il fascino delle nuove tecniche. Speer adopera riflettori giganteschi per costruire cattedrali di luce, Lichtdom, durante i raduni di massa nazionalsocialisti. Per celebrare il trionfo di Hitler allestisce uno spettacolo fortemente suggestivo il 1° maggio 1933 a Tempelhof. Proiettata sul versante del sublime, la nuova tecnica si mostra così utile per la propaganda politica.

6.14 Grattacieli

A Manhattan nel 1916 è promulgata la zoning law. Permette di arrivare a ragguardevoli altezze sul filo strada, poi di continuare a costruire arretrando i prospetti e, infine, di realizzare un numero illimitato di piani in un quarto dell'area.

Alcuni architetti si specializzano nella tipologia verticale. Tra questi spiccano Raymond Hood e Harvey Willey Corbett. Capiscono che a poco serve, in edifici di notevole altezza, applicare le regole tradizionali.

Strutturato su una logica additiva, il grattacielo è una sovrapposizione di piani internamente flessibili, vincolati solo dalla presenza di un nucleo di ascensori. Un contenitore – e non un organismo – da cui ci si aspetta soltanto il raggiungimento di altezze sempre più elevate e un efficace effetto scenico.

Segnale urbano gigantesco, il grattacielo è un efficace veicolo pubblicitario. Woolsworth, il re dei supermercati, realizza nel 1913 a New York un palazzo goticheggiante il cui fascino principale consiste nell'altezza, per allora insuperata, della torre. L'edificio incontra subito un immenso successo e viene definito "cattedrale del

commercio". È inaugurato dal presidente americano Wilson che, anziché tagliare un nastro, preme un tasto, attivando l'illuminazione di ottantamila lampadine elettriche. Il giornale "Chicago Tribune" – lo abbiamo già visto – valuta così efficace dal punto di vista della pubblicità la realizzazione della propria sede da investire centomila dollari nel concorso internazionale del 1922. Tra il 1928 e il 1930 l'architetto William van Alen realizza il Chrysler Building e subito passa nel guinness dei primati per l'altezza della costruzione e per l'insolita forma. Il coronamento è a forma di raggiera, in acciaio inossidabile per le caratteristiche di lucentezza del materiale. Negli spigoli del quarantesimo piano sono collocati giganteschi tappi di radiatore. E sotto il coronamento le aquile americane sembrano spiccare il volo verso le quattro direzioni del mondo. L'allusione alle automobili Chrysler è sin troppo evidente e, di fronte a un così forte effetto iconico, anche la raffinatezza di certi accorgimenti, quali l'erosione visiva degli angoli per favorire lo slancio verticale del fusto, passa in secondo piano.

Né maggiore attenzione alle preziosità dell'architettura si riscontra in altri due edifici coevi, l'Empire State Building, completato nel 1931 e detentore da allora e per molti anni del primato d'altezza, né nel complesso del Rockefeller Center, realizzato tra il 1931 e il 1940, ma la cui progettazione comincia molti anni prima, nel 1928, se vogliamo risalire al piano di Benjamin Wistar Morris.

Non che le soluzioni adottate siano scadenti. Tutt'altro. Il Rockefeller Center, per esempio, è il risultato finale di un lungo processo evolutivo che porta Raymond Hood dalla torre del "Tribune" a Chicago (1922-25) e dal Radiator Building (1924), entrambi goticheggianti, allo spettacolare verticalismo del Daily News Building (1930) e del McGraw-Hill Building (1928-1931), considerati da Alfred Barr antesignani dell'International Style. Il

Rockefeller Center, oltre a essere uno dei più riusciti spazi urbani newyorkesi, si contraddistingue per la sobrietà delle forme e dei rivestimenti. Ma come testimonia la storia di questi edifici – vestiti e rivestiti con mille pelli diverse prima di trovare la soluzione ottimale per il developer – il loro fascino è nella tensione ascendente verso l'alto, nel nuovo sistema di relazioni che queste grandi masse impongono, creando densità urbana su più livelli. Se i boulevard di Parigi sono la spazializzazione dei grandi miti dell'ottocento, il townscape di New York è l'immagine del nostro Novecento.

È Hugh Ferris l'architetto disegnatore che meglio ha saputo rendere il mito del grattacielo, evidenziandone anche l'aspetto inquietante e rappresentandolo come una cattedrale ombrosa che si staglia orgogliosamente nello spazio infinito. Autore, nel 1929, del libro The Metropolis of Tomorrow, illustra le città d'oggi, le tendenze progettuali, la città immaginaria di cui si augura l'avvento. Non è il solo. Corbet, già nel 1923, ha progettato una New York fatta di grattacieli con strade su più livelli che permettono di separare nettamente il traffico pedonale dal veicolare. Immaginando le macchine come la corrente di un fiume in piena, suggerisce un parallelo ideale con Venezia. Nel 1927 Raymond Hood scrive A City of Towers, nel 1931 progetta una metropoli ideale dal titolo A City under a Single Roof. L'imperativo per Hood – che pensa a edifici ancora più grandi di quelli permessi dal singolo isolato di New York – è la congestione.

6.15 Chareau e la Maison de verre

Pierre Chareau nasce nel 1883. È quindi poco più anziano di Le Corbusier e Mies e coetaneo di Gropius. Impara il mestiere sul campo presso lo studio di Warning & Gillow, una ditta specializzata in interior decoration e realizzazioni di mobili, dove lavora tra il

1889 e il 1914. Nel 1918 si mette in proprio: ha tentacinque anni, un notevole talento e un profondo amore per la danza e la musica, che pratica anche come compositore.

Nella sua attività professionale non lo aiuta il carattere: tende alla depressione, è chiuso, ipersensibile, perfezionista. La clientela è formata da un gruppo di amici selezionati, che fanno capo ai Dalsace, che gli affidano i primi lavori e saranno i committenti del suo capolavoro: la Maison de verre.

I mobili che disegna nei primi anni venti testimoniano di un gusto orientato verso le raffinatezze, a volte estenuate, dell'Art Déco. Con il tempo, mobili e spazi si alleggeriscono. Tendono a scorrere, ruotare, muoversi. Così consolle con piani ribaltabili si trasformano in tavoli da gioco, scrivanie con piani scorrevoli offrono contenitori inaspettati, mobili per il trucco si articolano per seguire i movimenti del corpo e dello sguardo, tavoli bassi di varie altezze ruotano intorno a un perno centrale, fornendo all'evenienza numerosi piani di appoggio. Anche gli spazi subiscono metamorfosi. Non è infrequente che grandi pannelli curvi delimitino ambienti che possono aprirsi o chiudersi a piacimento sulle altre stanze. Pannelli che, in posizione di riposo, si chiudono a pacchetto, ma che aperti suggeriscono i ritmi della danza e conferiscono alla casa una trasognata vitalità. Nel 1924 apre un piccolo negozio a Montparnasse, in rue du Cherce-Midi, accanto alla galleria d'arte dell'amico Bucher, mercante e sostenitore degli artisti d'avanguardia. Nel 1925 partecipa alla mostra Déco di Parigi. V'incontra Bernard Bijvoet, che ha deciso di porre fine alla collaborazione con Duiker a causa della moglie del collega, che sposerà in seconde nozze. Insieme lavorano nel 1926 alla clubhouse di Beauvallon. L'influsso costruttivista di Bijvoet è evidente.

Nel 1927 Chareau è incaricato dal dottor Dalsace di realizzare

una casa con annesso studio medico all'interno di un cortile della centrale via St.-Guillaume a Parigi. I primi disegni che produce con Bijvoet mettono a punto una residenza-studio moderna, caratterizzata da grandi vetrate sul cortile e il giardino retrostante, ma in sostanza convenzionale nella sua articolazione interna. A partire dal 1928, forse anche a seguito dell'esperienza del CIAM, al quale partecipa attivamente e nel quale incontra numerosi architetti costruttivisti, la casa comincia ad assumere una propria e originale fisionomia. Gli spazi diventano ancora più fluidi, gli arredi dinamici e a volte trasparenti, i materiali più moderni. Sino a trasformarsi, grazie anche a infinite migliorie suggerite da un ossessivo controllo della realizzazione in fase di cantiere, nel più importante testo di architettura degli anni trenta. Un'opera unica e irripetibile, per numerosi motivi.

Anzitutto, colpisce l'uso che Chareau fa del vetrocemento. Questo materiale, oltre a dare alla casa un'immagine fortemente contemporanea, quasi industriale, permette all'interno un'illuminazione naturale a luce diffusa, garantendo allo stesso tempo privacy alla famiglia di Dalsace e ai suoi pazienti. Gli infissi metallici con vetro tradizionale, posti in punti opportuni, oltre a disegnare i prospetti, garantiscono la ventilazione e la vista dall'interno verso l'esterno. La sera i proiettori posti all'esterno illuminano le pareti di vetrocemento verso le quali sono puntati, permettendo alla luce artificiale di sostituirsi a quella solare. La Maison de verre dà così la sensazione di essere una sorta di gigantesca lampada che capta la luce, dentro la quale vivere.

Lo spazio interno, articolato in ambienti caratterizzati da doppi e tripli livelli, è scandito da diaframmi. Si osservino per esempio le librerie che fungono da parapetto del ballatoio che si affaccia sul salone: i pannelli di legno, alternati a strutture in ferro, delimitano

una parete ritmata da riquadri ma, allo stesso tempo, lasciano lo sguardo libero di intravedere ciò che vi è dietro. A volte questo gioco di moltiplicazione dell'effetto di profondità è ottenuto con armadi mobili, scorrevoli, girevoli, ruotanti, che impongono aperture e visuali inaspettate. A volte pareti leggere, come nel caso dei bagni delle camere dei ragazzi, possono essere facilmente spostate, allargando o rimpicciolendo all'occorrenza gli spazi da queste delimitati. Nella camera della ragazza una libreria nasconde la vasca da bagno, mentre una scala retrattile mette in comunicazione la camera da letto padronale con lo studio. Tutto segue la logica del movimento, e lo spazio, di regola, è un alternarsi di ambienti racchiusi o raccordati da linee curve. Tuttavia, queste ultime non prendono il sopravvento sulle ortogonali e la casa, piuttosto che tensioni espressioniste, comunica un rigoroso senso di razionalità.

Vi sono accorgimenti tecnici sofisticati: un sistema di ventilazione che raffredda e riscalda, un binario meccanizzato che trasporta i cibi dalla cucina alla sala da pranzo, mobili in metallo che ruotano e possono essere aperti da due ambienti diversi, porte imbottite al cui interno è celata una scarpiera. Chareau è uno dei primi architetti contemporanei che davvero realizza – e non si limita solo a rappresentare attraverso il linguaggio astratto delle forme – la macchina per abitare, senza perdere, allo stesso tempo, nulla della propria dimensione poetica. Si narra che Le Corbusier andasse spesso a vedere i lavori di questa casa, e non è un caso che la stessa, dopo un periodo di relativo oblio, sia stata riscoperta nella seconda metà degli anni sessanta, precisamente nel 1966 da Rogers e da Frampton, in un periodo di neoavanguardie e di rinnovato fervore ideologico, segnato dalla riflessione degli Archigram e poi dalla realizzazione del Centro Pompidou di Parigi (1971-77).

Per la Maison de verre, Chareau adopera materiali industriali,

pavimenti in gomma, travi in ferro lasciate a vista, sistemi di apertura e di chiusura usati nelle fabbriche, lamiere forate, semplici pannelli in legno. Così la casa, pur essendo complessa nei suoi effetti spaziali e nei suoi accorgimenti tecnici, è nondimeno essenziale e comunica quell'ideale di pulizia, igiene e vita attiva e sportiva che caratterizza il periodo.

Poco propenso all'autopromozione, Chareau scrive pochissimo, anche se ne avrebbe l'occasione, essendo chiamato nel 1930 da André Bloc – che ne è fondatore e direttore – a far parte del comitato di redazione di "L'Architecture d'aujourd'hui".

Nel 1933 compare sul numero 9 della rivista un servizio sulla Maison de verre a firma di Paul Nelson, un brillante architetto americano che s'interessa d'innovazione e fa la spola tra l'America e la Francia. Ne parla con entusiasmo. È – dichiara – una costruzione pensata nelle quattro dimensioni. Non è immobile né fotografica, ma cinematografica.

Paul Nelson, ispirato dalla Maison de verre, realizzerà tra il 1935 e il 1937 il suo capolavoro: un'abitazione sospesa che sarà esposta con clamore di pubblico a Parigi e a new York. Consiste in una struttura a gabbia al cui interno, raccordati da un percorso sinuoso, si articolano liberamente i volumi dei singoli ambienti. Un'opera di una modernità sconcertante, che ancora oggi lascia stupiti per ardimento e intelligenza progettuale.

Paul Nelson, ancor più di Chareau, è un personaggio sottovalutato dalla storiografia del moderno. Eppure, oltre a essere un architetto di notevole talento, grazie alla sua insaziabile curiosità frequenta ambienti chiave della cultura architettonica del novecento. Studia all'Ecole des Beaux-Arts, si appassiona al lavoro di Le Corbusier al quale chiede consiglio. Questi lo manda a fare pratica presso lo studio di Perret, dove incontra Berthold Lubektin, che diventerà

uno dei maestri del Movimento Moderno in Inghilterra. Nel 1929, tornato in America, Nelson frequenta gli ambienti cinematografici dove diventa l'art director del film What a widow!, interpretato da Gloria Swanson. Sempre in America, dopo aver pubblicato nel maggio del 1928 un articolo per il "Chicago Evening Post", riceve una lettera da Buckminster Fuller, accompagnata da un saggio su una casa a quattro dimensioni. I due s'incontrano. Buckminster gli illustra i principi del Multiple Deck 4D e della Dymaxion House 4D da lui progettati nel 1927. Nelson decide di promuoverli in Francia. Vi sono poi i progetti per una struttura ospedaliera, che sono apprezzati da Le Corbusier per la loro intelligente ricerca tipologica e per la razionalità costruttiva.

Torniamo brevemente a Chareau. Dopo l'exploit formidabile della Maison de verre, vedrà inaridire la propria vena poetica. Ebreo, nel 1940, quando i nazisti invadono la Francia, emigra negli USA dove trascorre il resto della propria vita. Segnato drammaticamente dagli eventi, abbandona la professione di architetto. Realizza un'unica abitazione di campagna – impeccabile ma senza colpi d'ala – per l'amico e pittore Robert Motherwell. Muore nel 1950.

6.16 Fuller e la Dymaxion

Anche Buckminster Fuller è stato, almeno in Italia e sino a qualche anno fa, un personaggio quasi del tutto trascurato. Non è difficile trovare i motivi. Buckminster Fuller è infatti autore di una riflessione non ortodossa che privilegia l'analisi del processo rispetto allo studio della forma, non disdegnando di ricorrere alla dimensione utopica, per poi costringerla subito a calarsi nella realtà attraverso il confronto con la conoscenza tecnologica. Il fascino di Fuller come architetto è, paradossalmente, nel suo non esserlo per nulla. Nel ricorrere al pensiero laterale, e cioè a quello spiazzante

salto del cavallo suggerito da S'klovskij, che ci presenta i problemi e le soluzioni in una luce inaspettata, che rifiuta i linguaggi specialistici e le chiusure disciplinari, che pratica un approccio relazionale, che suggerisce soluzioni difficilmente schematizzabili in forme elementari, per illustrare le quali non esita a ricorrere a grafici e schemi.

Vi è poi un secondo errore di prospettiva abbastanza diffuso che consiste nel legare la sua persona soltanto ai movimenti degli anni sessanta e settanta, cioè alla neoavanguardia, che lo ha venerato come un guru, trascurando di sottolineare che alcune delle sue opere più importanti e nodali nello svolgimento del suo percorso intellettuale sono state progettate tra il 1927 e il 1937, cioè nel momento di massimo sviluppo del Movimento Moderno e della prima avanguardia. Il Multiple Deck 4D e la Dymaxion House sono infatti del 1927, l'Omni-directional Transport dello stesso anno, il Dymaxion Mobile Dormitory del 1931, la Dymaxion Car del 1933-1944, il bagno Dymaxion del 1937.

Buckminster, anche se non in modo pervasivo, è presente nel dibattito degli anni trenta, pubblicizza in numerose occasioni le sue invenzioni e, come abbiamo visto, entra in contatto con Paul Nelson per farle diffondere in Europa. Inoltre, come inventore, gode di numerosi estimatori nel mondo dell'architettura. Il più famoso è Frank Lloyd Wright.

Buckminster Fuller propone una concezione sinergica ed ecologica del mondo, nel quale l'individuo è parte di un contesto generale con cui entra in relazione. Progettare vuol dire utilizzare l'energia, svilupparne concretamente i principi. È senza senso limitarsi a imitare in modo superficiale, come nel purismo di Le Corbusier, le leggi fisiche riducendole a vuoti principi proporzionali e armonici. Una macchina per abitare è possibile solo se opera in

accordo, in consonanza con la prima macchina, cioè con la natura. Se una costruzione è tanto più intelligente quanto più è leggera, lo è perché leggera dev'essere davvero e non attraverso artifici figurativi. occorre inoltre che i materiali siano innovativi, non spennellati di moderno. Afferma Buckminster Fuller: "Il Bauhaus internazionale non andò mai dietro alla superficie del muro a guardare i tubi. […] In breve, considerarono soltanto i problemi che richiedevano la modificazione della superficie dei prodotti ultimi, che a loro volta erano funzioni secondarie di un mondo tecnicamente antiquato".

Buckminster Fuller nasce nel 1895, è d'una decina d'anni più giovane di Mies e Le Corbusier. Durante la prima guerra mondiale presta servizio in marina. Nel 1917 inventa un'antenna con cavo per il recupero degli idrovolanti e, a seguito di un corso di specializzazione presso l'accademia navale, un aereo a decollo verticale, alcuni principi del quale saranno utilizzati per la progettazione della Dymaxion Car. Si sposa con Anna Hewlett, il cui padre è un noto architetto. Nel 1919 lavora nell'industria e nel 1922 fonda con il suocero la Stockade Building System, una fabbrica per produrre un nuovo mattone in fibre artificiali, per la quale inventa una macchina per la rapida produzione del prodotto. Nel 1927 la fabbrica gli viene sottratta, forse per una speculazione finanziaria sbagliata. Un evento che, insieme al dolore non ancora sopito per la morte della figlia, avvenuta qualche anno prima, lo fa precipitare nella disperazione, nell'abulia e nell'alcol. Si trasferisce a Chicago. La nascita di una nuova figlia gli permette di ritrovare l'equilibrio per iniziare nuove ricerche. Torna a New York, dove conosce lo scultore Isamu Noguchi, un artista di origini giapponesi autore di opere astratte in cui confluiscono la tradizione orientale e le sperimentazioni occidentali e, più tardi, di opere di design e progetti di spazi all'aperto. I due stringono fraterna amicizia e

insieme si recano a Yale, Chicago, Harvard per pubblicizzare le proprie opere.

Il Multiple Deck 4 D è una torre con un pilastro centrale su cui si dispongono dieci piattaforme sovrapposte, realizzate con solai reticolari. È prevista anche una variante a dodici piani munita di piscina, palestra e biblioteca. Dotato di un sistema di climatizzazione e di un circuito per aspirare la polvere contenuto nei solai, l'intero Multiple Deck 4 D pesa circa quarantacinque tonnellate. Può essere trasportato da un dirigibile e piantato, come un albero, direttamente dall'alto. Basta scavare una fossa sganciando sul luogo prescelto, sempre dal dirigibile, alcune bombe. Buckminster paragona le caratteristiche della nuova costruzione a quelle dell'edilizia tradizionale: tempi di costruzione di un giorno contro sei mesi, sicurezza dagli incendi presente mentre nell'altra assente; costi di messa in opera pari a un decimo rispetto alle altre ipotesi.

La Dimaxyon House nasce anch'essa nel 1927 e nel nome sintetizza i termini dynamism, maximum e ions. Dopo una prima versione duplex, in realtà molto poco interessante dal punto di vista architettonico, è rivista e migliorata. Il nuovo spazio abitativo viene sospeso, per mezzo di tiranti, su un pilastro cavo centrale. Ha forma ottagonale con i servizi posti al centro. Al piano superiore una terrazza che garantisce la vista sul paesaggio circostante, coronata da un cappello con funzione di protezione climatica. Tutti gli impianti tecnologici sono prefabbricati, la gran parte dei mobili incorporati nelle pareti. Completamente flessibile, suggerisce una nuova libertà abitativa. È certo più avanzata delle sperimentazioni che, negli stessi anni, si tentano in Europa.

Nel 1931 Buckminster progetta un modulo abitativo prefabbricato, facilmente montabile e smontabile, che può fungere

da ricovero mobile per gli agricoltori delle cooperative russe, che tiene conto del carattere migratorio e stagionale delle loro attività.

Nel 1933 nasce la Dymaxion Car, un'automobile su tre ruote, dalla forma futuribile. Realizzata in tre versioni, raggiunge i 150 km/h e, come mostra Leopold Stokowski, che ne acquista un esemplare, può percorrere nel corso della sua esistenza trecentomila chilometri.

Nel 1937 è il turno di un bagno tridimensionale interamente prefabbricato, un monoblocco di un metro e mezzo per lato. Ha un sistema di autopulizia a vapore. Viene esposto lo stesso anno al MoMA di New York.

6.17 Dieci anni di rivoluzione fascista

Con il Novocomum, un edificio per abitazioni che ottiene il placet della commissione d'ornato solo perché ingannata da disegni di progetto con prospetti in stile che non vengono realizzati, Terragni si pone spiritualmente alla guida del movimento rinnovatore in Italia. È lui l'architetto più dotato. Attratto dalla semplificazione volumetrica di Novecento – il movimento artistico sponsorizzato da Margherita Sarfatti, che gli commissionerà un monumento alla memoria del figlio Roberto – Terragni sonderà ogni linguaggio disponibile. Nel Novocomum è il gioco delle masse plastiche, sottolineato dall'erosione dell'angolo in cui è innestato il cilindro vetrato della scala. Ricorda – ma non vi sono, a quanto risulta, contatti tra i due architetti – un contemporaneo edificio del russo Il'ja Golosov, il club Zuev a Mosca. In altre opere Terragni denuncia influenze metafisiche, costruttiviste e anche futuriste, senza mai dimenticare la lezione lecorbusieriana. Produce lavori anche molto diversi tra loro, quali la Casa del Fascio di Como (1932-36), un prisma unitario con quattro prospetti differenti che

oscilla tra la pesantezza di una scultura metafisica e la leggerezza di un edificio razionalista, e l'allestimento della sala O alla Mostra della Rivoluzione Fascista, sempre del 1932, che richiama alla mente immagini costruttiviste e futuriste.

Nel 1930 l'architettura contemporanea è un fenomeno che non più essere ignorato neanche dagli accademici. Se ne occupa sulla rivista "Dedalo", diretta dall'ultrareazionario Ugo Ojetti, Marcello Piacentini con un articolo dal titolo Dov'è irragionevole l'architettura razionale, cui replicano due interventi, nell'aprile e giugno del 1941, di Pagano sulle pagine di "La Casa Bella". Sempre nel 1930, Piacentini pubblica un libro dal titolo Architettura d'oggi, che mostra quanto poco e di seconda mano un personaggio così influente sappia dei complessi e importanti eventi che stanno scuotendo l'architettura in Europa.

Nel 1930 Figini e Pollini propongono all'Esposizione di Monza un prototipo di casa elettrica. È caratterizzata al piano terra da una grande vetrata e, al piano superiore, da una lunga e leggera pensilina che, chiusa su un lato e aperta sull'altro, va in controtendenza rispetto ai pesi visivi del piano inferiore, forse con una vaga allusione allo zig zag di una scarica elettrica. All'interno un nuovo sistema di arredi, progettato con Libera e Frette, tiene conto delle innovazioni tecnologiche e del nuovo modo di vita, soprattutto in termini di utensili elettrici, imposto dalla società contemporanea.

Sempre nel 1930 è fondato il Miar, Movimento italiano per l'architettura razionale. Segretario nazionale: Adalberto Libera. Ottiene subito l'appoggio di Pietro Maria Bardi e di Giuseppe Pagano, due personaggi abbastanza influenti nel regime. Il primo perché amico di Mussolini, il secondo perché di provata fede e decorato di guerra.

Nel 1931, nella galleria romana di Pietro Maria Bardi, s'inaugura

la seconda Esposizione di architettura razionale italiana. È l'occasione per far conoscere il Miar. In concomitanza con la mostra esce il libro di Bardi Rapporto sull'architettura (per Mussolini). Alla mostra viene esposto il Tavolo degli orrori. È un'idea di Bardi, che la impone a Libera e ad altri architetti recalcitranti: un pannello che sbeffeggia le realizzazioni degli accademici ritraendole insieme ad altre cianfrusaglie e a immagini di cattivo gusto ritagliate dai giornali.

Bardi prepara anche uno scritto, Petizione a Mussolini per l'Architettura, che consegna al Duce, il quale viene a visitare la mostra. La reazione a tante provocazioni è positiva. Mussolini osserva attentamente e poi, con sollievo dei presenti, approva e autorizza.

La reazione del Sindacato Architetti, di cui è segretario generale Calza Bini, si fa attendere qualche settimana, ma è durissima. Libera, di fatto, sarà costretto a sciogliere il Miar. Mussolini, da parte sua, non vuole interferire più di tanto nelle vicende artistiche e, quando interviene, lo fa con scelte contraddittorie che ora favoriscono uno schieramento ora l'altro. Piacentini intuisce che da questa ambiguità deve trarre la propria forza, proponendosi come arbitro della situazione: si alleerà con i giovani contro i tradizionalisti e con i tradizionalisti contro i giovani. Fedele a questa politica ondivaga, non esita a coinvolgere nella Città Universitaria di Roma (1932-1935) personaggi quali Giuseppe Pagano con l'Istituto di Fisica, Gio Ponti con la Scuola di Matematica, Giovanni Michelucci con l'Istituto di Mineralogia, Giovanni Capponi con l'Istituto di Botanica e Chimica.

Nel 1932 si inaugura la Mostra della Rivoluzione Fascista con una coraggiosa facciata di Adalberto Libera e Mario De Renzi e con il radicale allestimento della sala O di Giuseppe Terragni. È

un importante riconoscimento per i giovani. La mostra, tuttavia, frammentata in tanti piccoli ambienti ognuno diverso dall'altro, è la testimonianza della non volontà del regime di prendere posizione e del momentaneo equilibrio tra le opposte fazioni.

Nello stesso periodo, a Roma sono progettati tre edifici postali schiettamente moderni: uno di Mario Ridolfi in piazza Bologna (1932-35), un altro di Giuseppe Samonà in via Taranto (1933-35) e infine quello di Libera e De Renzi in viale Aventino (1933-34). Esprimono tre diversi modi, tutti credibili, di mediare tra le esigenze monumentali del regime e l'immagine di una società moderna. Più sensuale l'edificio di Ridolfi, più austero quello di Samonà, più metafisico quello di Libera. Quest'ultimo – forse il capolavoro dell'architetto trentino – è composto da un prisma in marmo che racchiude un atrio su cui svetta elegante e leggero un lucernario in vetrocemento, preceduto da un solido porticato in marmo scuro che ricorda i volumi dei quadri di Carrà e De Chirico.

Nel 1933, il gruppo di Michelucci, con grande scandalo degli ultratradizionalisti, ma con l'appoggio di Piacentini, vince il concorso per la nuova stazione di Firenze, di fronte all'abside di Santa Maria Novella, con un progetto che si caratterizza per una lunga massa muraria interrotta da una cascata di vetri. Vi è poi il progetto della città di Sabaudia, eseguito a partire dal 1934 dal Gruppo Urbanisti Romani, dove vengono messi in atto principi e regole dell'urbanistica moderna. I due progetti suscitano tanto scalpore da provocare discussioni e proteste, anche in sede parlamentare.

Mussolini interviene convocando a Palazzo Venezia, il 10 giugno 1934, i due gruppi di progettazione, rappresentati rispettivamente dagli architetti Michelucci, Gamberini, Baroni, Lusanna e Cancellotti, Montuori, Piccinato. Difende le scelte dei progettisti:

"Ho chiamato proprio voi che siete gli architetti di Sabaudia e quelli della Stazione di Firenze per dirvi che non abbiate timore di essere lapidati o di vedervi la stazione demolita a furor di popolo, niente affatto. La stazione di Firenze è bellissima e al popolo italiano piacerà... In quanto a Sabaudia se alcuni ci hanno detto di averne abbastanza, vi dico che io non ne ho abbastanza. Sabaudia mi va benissimo ed è bella".

Continua sostenendo il moderno: "Non si può rifar l'antico né lo si può copiare". Ma, contraddicendosi, cita come un buon esempio di tale linguaggio anche la pessima chiesa di Cristo Re il cui progettista è l'onnipresente Piacentini, che – come testimoniano il monumentale rettorato della stessa Città Universitaria di Roma, la Torre della Rivoluzione a Brescia, entrambi terminati nel 1932, e il Palazzo di Giustizia di Milano che Piacentini inizia in quello stesso anno – sta conducendo l'architettura italiana verso tutt'altre direzioni rispetto a quelle auspicate dai razionalisti. Lo stesso Mussolini, più tardi, rinnegherà di fatto, con scelte a dir poco discutibili, il discorso di Palazzo venezia.

6.18 Bauhaus: ultimo atto

Gropius propone al sindaco di Dessau il nome di Otto Haesler come possibile successore di Meyer alla direzione del Bauhaus. Il sindaco sceglie, invece, Mies van der Rohe. Gli studenti, appresa la destituzione di Hannes Meyer, protestano con energia e minacciano di entrare in sciopero. Mies reagisce con mano durissima. Ne fa espellere cinque. Dispone l'immediata chiusura della scuola. Abolito anche il vecchio statuto e imposta, per la riapertura, una nuova iscrizione. Nel nuovo bauhaus è proibita ogni attività politica e la durata del corso di studio è ridotta a sei semestri.

Mies punta sull'architettura. Abolisce il corso propedeutico,

tenendo in scarso conto l'interdisciplinarità che prima era stata il punto di forza della scuola. Abolisce anche le produzioni artigianali per andare incontro alle richieste degli artigiani locali che vedono il loro lavoro minacciato dalla produzione dei laboratori della scuola, rilanciati da Meyer. Fa fronte al diminuire delle sovvenzioni aumentando le rette, ponendo fine al programma di apertura sociale voluto dal predecessore. Organizza, infine, la scuola di architettura centrandola sulla propria persona.

Dopo un primo semestre dedicato a nozioni tecniche elementari, i ragazzi passano nelle mani di Hilberseimer, amico ed estimatore di Mies, che li catechizza con un breviario di regole teorico-sistematiche concernenti l'esposizione, la scelta tipologica (case alte o basse), le regole di aggregazione. Nel quarto semestre lezioni di Mies. Nel quinto e sesto si lavora al suo fianco al Bauseminar.

Nasce una scuola di cloni, affascinati dal genio architettonico di un maestro certamente bravo e innovatore, ma per nulla propenso a valorizzare i talenti individuali e le personali attitudini dei giovani allievi. Herbert Hirche, Wils Ebert, Eduart Ludwig, Gerhard Weber, Georg Neidenberger, Bertrand Goldberg, John Rodger, Munye Weinraub, per quanto bravi, saranno alcuni di questi.

Nonostante gli sforzi di Mies per tenere la scuola lontana da ogni impegno politico, gli eventi precipitano. La Germania vive tempi di sbandamento politico accentuati dalla gravissima crisi economica del 1929. La destra ultranazionalista si rafforza. Già nel 1930, a Weimar, Otto Bartning è licenziato e il filonazista Paul Schultze-Naumburg, che gli subentra, fa cancellare dal vecchio istituto del Bauhaus i dipinti parietali di Oscar Schlemmer. I nazisti, che ottengono nelle elezioni dell'ottobre 1931 a Dessau un ottimo risultato, acquistano maggior potere. Uno dei punti fermi del loro programma è la soppressione della scuola. Schultze-

Naumburg visita il Bauhaus nel 1932. A seguito della sua relazione, il sindaco Hesse deve mettere all'ordine del giorno la proposta di chiusura della scuola, che passa con i voti dei nazisti e l'astensione dei socialdemocratici, preoccupati di perdere ulteriore consenso nella popolazione. Votano contro solo Hesse e i quattro consiglieri comunisti. Il 1° ottobre 1932 il Bauhaus chiude. Magdeburgo e Lipsia, ancora a guida socialdemocratica, si offrono come sedi. Mies decide di continuare a Berlino in forma privata. Nel 1933 Hitler è al potere. L'11 aprile 1933 la Gestapo fa irruzione all'interno dell'istituto, decretandone la chiusura. A nulla varranno gli sforzi di Mies e degli studenti per tentare di riaprirla. L'equazione, che sfugge agli uomini di buon senso, ma risulta chiarissima ai nazisti, è: architettura contemporanea = bolscevismo.

6.19 International Style

Il 1932 è anno di bilanci con tre mostre che si aprono negli Stati Uniti, in Italia, in Austria. Sono la mostra International Style al Museum of Modern Art di New York, la Mostra della Rivoluzione Fascista al Palazzo delle Esposizioni di Roma, la Siedlung dimostrativa a Vienna organizzata dal Werkbund, sulla scia della famosa esposizione di Stoccarda del 1927. All'esposizione romana abbiamo accennato, notando come registri un parziale successo dei giovani, che vengono ufficialmente e definitivamente riconosciuti, ma anche una sostanziale indecisione del regime. A Vienna i risultati sono tanto deludenti che quasi non varrebbe la pena neppure accennarvi, se non fosse che nella siedlung, il cui piano generale è di Josef Frank, lavorano, ma con risultati molto modesti, anche Loos, Häring e Rietveld, gli esclusi di Stoccarda.

La mostra di New York – che delle tre iniziative è senza dubbio la più nota e che eserciterà una notevole influenza, soprattutto in

America, sullo sviluppo della ricerca architettonica successiva – è organizzata da un'istituzione privata, il MoMA, fondato nel 1929 e i cui interessi finora sono stati in prevalenza orientati verso le arti visive. Curatori Philip Johnson e Henry-Russell Hitchcock, autore nel 1929 di un volume dal titolo Modern Architecture. La mostra è programmata sin dal 1931 e viene anticipata da contatti che i due intessono con l'avanguardia europea, in particolare con Mies van der Rohe, di cui Johnson è un ammiratore.

Obiettivo dell'evento è far conoscere la nuova architettura europea, un fenomeno che sfugge ancora alla gran parte del pubblico statunitense e che a giudizio dei curatori, ha dato vita a un nuovo stile – l'International Style, appunto – finalmente adeguato a rappresentare il mondo contemporaneo.

I quattro artisti leader in questa rivoluzione linguistica sono Le Corbusier, Mies van der Rohe, Oud, Gropius, visti rispettivamente come l'innovatore, il poeta, il razionalizzatore e il divulgatore. Accanto a loro numerosi altri che in quindici paesi, con opere anche notevoli, diffondono il linguaggio.

Tre, secondo i curatori, sono i principi dell'International Style: la predilezione per il volume a scapito della massa, la regolarità piuttosto che la simmetria, l'eliminazione della decorazione applicata. Il primo principio deriva dall'osservazione che gli edifici hanno perso la pesantezza e tendono a forme astratte, leggere, senza peso, che fanno venire alla mente i solidi platonici. Il secondo principio implica la perdita dell'assialità, della monumentalità per configurazioni in cui l'equilibrio della composizione è il risultato di un processo, non un presupposto a priori. Il terzo esprime l'esigenza di economicità, di semplicità, di abolizione di ogni spreco. I tre principi, insieme, esprimono il bisogno di rivolta contro l'individualismo, per uno stile unitario che travalica le

singole condizioni geografiche.

Due sono i riferimenti polemici della mostra. Da un lato, l'architettura espressionista, individualista e materica. Dall'altro i funzionalisti che aboliscono programmaticamente la parola "stile" dal loro vocabolario. Ma, annullando in un'inesistente unità la pluralità delle tendenze in atto, Hitchcock e Johnson con la mostra International Style arrecano un grave disservizio all'architettura moderna.

Dove Hitchcock e Johnson si trovano a disagio è con Wright, un personaggio che non possono escludere dalla mostra perché è l'unico architetto americano che negli anni trenta sia universalmente conosciuto. L'opera di Wright, però, contraddice almeno due principi su tre dello stile internazionale: predilige la massa al volume astrattamente geometrico ed è intimamente, strutturalmente decorativa. Wright, inoltre, non disdegna la simmetria: si pensi, per tutti, all'Imperial Hotel.

Nonostante le incongruenze, la mostra raggiunge i suoi obiettivi: per affluenza di pubblico, per aver favorito la creazione del dipartimento di architettura del MoMA che sarà affidato a Johnson, ma soprattutto perché darà una lettura chiara, semplice e banale delle ricerche in atto e creerà un nuovo stile – l'International Style, appunto – che si diffonderà prima in America e poi, quando cadranno i regimi totalitari, in Europa e nel resto del mondo.

Si liquida così con una fortunata ricetta stilistica un rilevante patrimonio culturale fatto di quasi trent'anni di ricerche, di scontri, di tensioni, escludendo le ricerche di Mendelsohn, Rietveld, Schindler, van Doesburg, Häring, Scharoun, Fuller, Chareau, solo per citarne alcuni. Riducendo le forme a immagini superficiali e schiarendo le ombre – del dubbio, della tensione creativa, dell'incertezza – ogni differenza scomparirà sotto la luce

abbagliante di una semplice formula.

Alla disinformazione contribuiranno anche scritti di critica e di storia dell'architettura – tra questi i pur intelligenti e acuti testi di Giedion.

Questi gli aspetti negativi. Come sempre accade nel momento in cui si celebra l'apoteosi di un fenomeno artistico, però, allo stesso tempo se ne favorisce la crisi. Gli architetti davvero interessati alla ricerca si muoveranno – per una sorta di legge non scritta della creatività – verso altre direzioni, sviluppando ipotesi antagoniste a quella dominante. Così, già negli anni trenta, mentre alcuni progettisti proclamano il nuovo linguaggio internazionale fatto di tetti piani e di finestre a nastro, altri – e tra questi gli stessi Wright e Le Corbusier – sono all'opera per scardinarlo, per sondare nuove configurazioni spaziali e trovare, tra ripensamenti e nuove cadute, più autentiche forme di espressione.

6.20 Epilogo

Nel 1932 Stalin decreta la fine di ogni ricerca architettonica in Unione Sovietica. Il Palazzo dei Soviet di Iofan del 1931, la cui versione finale è approvata nel 1934, segna in modo incontrovertibile l'inizio di un cinquantennio di oscurità. In Italia, come abbiamo visto, le assicurazioni di Mussolini ai giovani architetti portano a segnali distensivi e alla realizzazione di alcune opere di eccellente qualità, ma non prive di una sostanziale e a volte drammatica ambiguità. A prendere sempre più saldamente in mano il potere sarà la cricca piacentiniana, tollerante del linguaggio moderno solo a condizione di una sua banalizzata monumentalizzazione.

Dal 1933, con l'avvento di Hitler al potere, in Germania la ricerca si arresta e il clima culturale regredisce a causa dell'insofferenza del regime verso le avanguardie. Un'insofferenza che diventa disprezzo

persecutorio quando, come nella maggior parte dei casi, artisti, letterati e uomini di cultura sono ebrei. Il 7 aprile 1933 è promulgata la prima legge sulla razza ariana. Esclude gli ebrei da ogni funzione pubblica. I professori delle università o delle accademie perdono le loro cattedre. Il 15 settembre 1935 sono pubblicate le leggi razziali di Norimberga, che privano gli ebrei della cittadinanza tedesca e proibiscono matrimoni misti. L'8 e 9 novembre 1938, Goebbels scatena la Kristallnacht: negozi saccheggiati, vetrine infrante, sinagoghe devastate. Nello stesso anno il Jüdische Museum è chiuso e le collezioni confiscate.

Personaggi di altissima levatura sono costretti all'esilio. Il filosofo Ernest Cassirer, l'unico rettore ebreo che la Germania abbia conosciuto, parte nel 1933, dopo essere stato costretto a dare le dimissioni dall'università di Amburgo, alla volta di Oxford, di Göteborg e, infine, degli Stati Uniti. Albert Einstein, il più importante fisico del novecento, si rifugia a Princeton e prende nel 1940 la cittadinanza americana. Sigmund Freud, lo scopritore della psicoanalisi, lascia Vienna, annessa alla Germania, nel 1938. Edmund Husserl, l'inventore della fenomenologia, radiato dal corpo accademico dell'università di Friburgo, rifiuta di fuggire e di seguire il figlio nell'esilio. La morte, avvenuta nel 1938, lo salva da un destino peggiore.

Come abbiamo già visto, nel 1933 è chiuso il Bauhaus, nonostante gli sforzi di Mies per mostrarne l'apoliticità. Sempre nel 1933 Fritz Saxl, per salvarla, decide di trasferire da Amburgo a Londra la preziosa biblioteca appartenuta ad Aby Warburg, una collezione di libri e manoscritti su cui si formeranno diverse generazioni di storici dell'arte (tra questi Erwin Panofsky, Ernst Gombrich, Rudolf Wittkover, Kurt Forster). Nel 1937 sono confiscate da tutti i musei tedeschi diciassettemila opere di pittura e scultura di circa

mille artisti. Sono bollate come arte degenerata, Entartete Kunst. Si tratta in realtà dei massimi capolavori prodotti nel novecento, soprattutto da artisti tedeschi. I romanzi di Hermann Hesse, uno dei più importanti scrittori in lingua tedesca, sono vietati e gli è impedito di tornare dalla Svizzera, dove risiede. Thomas Mann, premio Nobel per la letteratura nel 1929, è visto come un pericoloso sovversivo. In Italia, dal canto suo, Ugo Ojetti scrive Hitler e l'arte (poi inserito in U. Ojetti, In Italia, l'arte ha da essere italiana?, Mondadori, Milano 1942), in cui, dopo aver criticato l'arte demo-pluto-giudaica, afferma: "Il colpo di barra dato da Hitler è stato dunque opportuno per la Germania e per la svagata e sconnessa Europa è giunto in tempo (dovunque?) come un avvertimento prima igienico che artistico".

Tra il 1933 e il 1938, si stima che 150.000 ebrei e 60.000 tra artisti ebrei e non ebrei siano costretti a lasciare la Germania. La situazione non è migliore in altri paesi: in Italia le leggi razziali sono promulgate nel 1938; l'unione Sovietica è sotto la non meno feroce e ottusa dittatura staliniana; allo scoppio della guerra, la Germania invaderà numerosi paesi europei, tra cui la Francia, minacciando la vita degli intellettuali locali e di quanti in quei paesi si sono rifugiati. 6.000.000 saranno gli ebrei uccisi. L'unica salvezza è nell'emigrazione, in particolare negli Stati Uniti. La Germania, da paese guida della cultura europea, diventa una nazione reazionaria e ignorante, i cui intellettuali di maggior spicco sono i misticheggianti Martin Heidegger e Carl Gustav Jung, i quali, peraltro, si fanno progressivamente da parte, dissociandosi di fatto dagli orrori del regime e, in ogni caso, rappresentano vette inarrivabili per personaggi megalomani come Adolf Hitler, Paul Joseph Goebbels e, in architettura, Albert Speer, Paul Ludwig Troots, Paul Bonatz, Paul Schultze-Naumburg.

Afferma lo scrittore austriaco Stefan Zweig nel libro Il mondo di ieri, pubblicato postumo dopo il suicidio avvenuto in Brasile nel 1942, alla fine di un pellegrinaggio che dal 1938 lo vede esule in Inghilterra, Francia, Svizzera, America: "A noi fu riservato di vedere, dopo secoli e secoli, guerre senza dichiarazioni di guerra, ma con campi di concentramento, torture, saccheggi e bombardamenti sulle città inermi, di vedere cioè orrori che le ultime cinquanta generazioni non avevano più conosciuto e che quelle future è sperabile non più tollereranno. D'altra parte, quasi per un paradosso, nello stesso periodo in cui il nostro mondo regrediva moralmente di un millennio ho veduto la stessa umanità raggiungere mete inconcepibili nel campo tecnico ed intellettuale, superando in un attimo quanto era stato fatto in milioni di anni: la conquista dell'aria con l'aeroplano, la trasmissione della parola umana nello stesso secondo per tutto l'universo, cioè il superamento dello spazio, la disgregazione dell'atomo, la guarigione delle più subdole infermità, la quasi quotidiana attuazione di quanto era ieri ancora inattuabile".

Gli Stati Uniti, a seguito dell'immigrazione dei maggiori rappresentanti della cultura europea, acquistano progressivamente la leadership in ogni campo del sapere. Se le capitali della cultura, negli anni d'oro dell'Europa, erano Parigi, Monaco, Vienna, Berlino, a partire dal dopoguerra si ridurranno a una: New York.

Seconda parte

Declino e rinascita dell'architettura moderna

Seconda parte, Capitolo 1

Tra natura e tecnologia: 1933-1944

1.1 Dopo il classicismo

Se c'è uno stile che a partire dal 1933 unifica vecchio e nuovo continente è quello classicista. Si esaurirà nel 1944, quando i disastri provocati dalla seconda guerra mondiale spazzeranno ogni velleità di camuffamento retorico. Hitler e Stalin pretendono per i loro edifici celebrativi, e senza possibilità di alternativa, fattezze classiche. Mussolini, più tollerante e non privo di aperture e di curiosità, è solleticato dall'idea della romanità che lo porterà a preferire Piacentini e i tromboni di ogni tipo ai razionalisti.

La passione per timpani, colonne, cornicioni, composizioni simmetriche e assiali investe anche la Francia, l'Inghilterra, gli Stati Uniti, ridando fiato a un atteggiamento conservatore che, per la verità, anche in epoche precedenti non era mai venuto meno. E intacca il credo di alcuni architetti che in precedenza si erano schierati per l'innovazione e l'avanguardia: tra questi Lurçat che, nonostante avesse realizzato tra il 1930 e il 1930, il capolavoro funzionalista della scuola di Villejuif, nel 1934 disegna un retorico progetto per l'Accademia delle scienze di Mosca e Oud che nel 1938 realizza per la Shell un edificio tanto simmetrico e monumentale da suscitare l'indignata reazione di numerosi colleghi, Philip Johnson

compreso.

A rendere la situazione ancora più preoccupante, contribuisce l'esaurirsi di una stagione del Movimento Moderno che, dopo aver prodotto, sul finire degli anni venti e nei primi anni Trenta, una fioritura di capolavori sembra approdare verso un atteggiamento sempre più formalista riassumibile nelle banali formule dello stile internazionale propugnato dalla mostra del MoMa del 1932. Ma se l'architettura contemporanea, come vorrebbero Johnson e Hitchcock, si risolve in uno stile, in base a quale presupposto etico può pensare di migliorare il mondo? Cosa cambia allora – si chiedono e non senza ragione sostenitori e nemici del Movimento Moderno – se un edificio, invece che avere fattezze postcubiste ha quelle greche o romane?

Come accade in tutti i tempi in cui molte domande stentano a trovare risposta o ne trovano di sbagliate, in cui la tensione collettiva sembra esaurirsi e il gusto dell'opinione pubblica regredire, nascono proprio allora ipotesi operative alternative e originali linee di ricerca, a volte minoritarie, ma non per questo meno coinvolgenti e tali da rimettere in discussione punti di vista acquisiti e consolidati.

Tra queste, due emergono: l'organica e la tecnologica.

La prima, di maggiore successo, trova in Wright e Aalto i suoi due principali esponenti. Wright, nella seconda metà degli anni Trenta, ha quasi settanta anni. Per lui il rapporto con la natura è una dimensione acquisita già dal tempo delle Prarie e segue un ventennio di sperimentazioni tese al recupero delle culture anticlassiche giapponese e mesoamericana. Aalto di anni ne ha quasi la metà. Per lui, giovane esponente del CIAM, la tensione organica nasce da un approfondimento in senso naturalistico e psicologico del credo funzionalista ed è condivisa con molti i suoi coetanei che parimenti sentono sempre più stretto il vestito postcubista. Del resto anche

lo stesso Le Corbusier, che generazionalmente sta tra Wright e Aalto, a partire dagli anni Trenta, seguendo un originale percorso di ricerca, mette in discussione l'ideologia purista e i piani-parete intonacati per orientarsi verso materiali naturali e forme plastiche riprese dall'architettura spontanea.

La seconda linea di ricerca è tecnologica. Ha anch'essa due sponde:negli Stati Uniti e in Francia. In America i punti di riferimento sono la rivista Shelter – nella quale scrivono Buckminster Fuller, Knud Lonberg-Holm, Theodore Larson – e il gruppo Structural Study Associates a cui partecipa anche Frederick Kiesler. La rivista prende posizione contro lo stile internazionale ospitando un infuocato intervento di Wright sulla mostra del MoMA. Opere come la Casa Smontabile del 1932 di Alfred Clauss, la Crystal House realizzata nel 1933 da George Fred Keck e Leland Atwood, la American Motor Home del 1934-35 disegnata da Robert McLauighin, il chiosco Polo Nord del 1938 di Betrand Goldberg continuano la ricerca cominciata con la Dymaxion di Buckminster Fuller e ancora oggi ci colpiscono per l'innovativo carattere sperimentale. Nel 1935, esce il Time-Saver Standards, un manuale di orientamento progettuale, teso alla razionalizzazione del processo edilizio. Consolida i risultati di una cultura pragmatica e professionale che, a partire dal secondo dopoguerra, produrrà una nuova stagione di capolavori.

Precedenti della linea tecnologica che si sviluppa in Francia sono la Maison de Verre di Chareau e le ricerche sul cemento armato condotte da Perret, il quale, nonostante il suo approccio classicista, è visto dagli architetti più giovani (tra questi anche l'oramai cinquantenne Le Corbusier) come un compagno di strada. A subire l'influenza delle nuove tecnologie saranno l'architetto franco americano Paul Nelson che tra il 1935 e il 1937 realizzerà la

Maison Suspendue, un capolavoro – di cui abbiamo accennato nel precedente capitolo – che mette in discussione le forme tradizionali dell'abitazione per un approccio dinamico e spazialmente coinvolgente pensato per moduli funzionali, e i progettisti Eugené Beaudoin e Marcel Lods che realizzeranno nel 1935 una scuola all'aria aperta, caratterizzata da una notevole flessibilità funzionale, e che collaboreranno, come vedremo in un successivo paragrafo, con l'altro personaggio emergente dell'architettura francese, Jean Prouvé, alla progettazione della Maison du Peuple a Clichy, il primo edificio multifunzionale della storia dell'architettura del Novecento.

1.2 Le Corbusier al bivio

Già da qualche anno prima della mostra dell'International Style, le Corbusier mostra di abbandonare le forme puriste che avevano caratterizzato la produzione precedente e portato alla realizzazioni di capolavori quali Villa Savoye.

Nel 1930 dopo aver sperimentato con i propri occhi la dimensione dei paesaggi infiniti del Sud America, portato in volo da Mermoz e Saint-Exupéry, dopo essere stato affascinato dal calore e dalla bellezza sensuale della casbah dei paesi del mediterraneo nonché folgorato da un incontro con la bellissima e conturbante Josephine Baker nel viaggio di ritorno dal Brasile, propone i piani per Rio de Janeiro e per Algeri: due grandi segni che poco hanno a che vedere con la zonizzazione dello spazio delle sue precedenti città ideali. Il piano Obus per Algeri, in particolare, è un nastro autostradale che scorre lungo la costa al quale si agganciano sei piani sottostanti e dodici soprastanti distanziati tra loro da circa 5 metri per dare modo di costruirvi all'interno, a chi volesse, la propria abitazione. In questo modo l'architetto ottiene tre obiettivi:

realizzare una città lineare che guarda il paesaggio circostante, trovare una formula, quella della macrostruttura, che permette agli utenti di gestire da soli alcune scelte (all'interno del nastro ognuno può infatti realizzare la propria dimora nello stile che più gli piace) e consentire al progettista un controllo della forma finale dell'intero manufatto. Al di là degli allettanti disegni con i quali le Corbusier illustra il piano, non ci vuole molto a capire che dietro l'apparente disponibilità verso l'autocostruzione si cela il secco autoritarismo di chi vuole imporre a tutti i costi il proprio segno al territorio, unito a una notevole ingenuità tecnica: il nastro di diciotto piani avrebbe deturpato in modo irrimediabile la costa e dubitiamo che a collegare un così denso insediamento sarebbe potuta bastare una semplice autostrada. Il progetto, rimasto sulla carta, avrà però un immenso successo soprattutto negli anni Sessanta quando, come vedremo, l'approccio per macrostrutture sembrerà la soluzione magica per contemperare l'esigenza di ordine dell'amministrazione centrale con quella di libertà dei singoli utenti.

Accanto ai piani per Algeri e Rio, vi è la Ville Radieuse, un ennesimo disegno di città ideale proposto nel 1931 al posto della Ville Contemporaine del 1922. È suddivisa in quattro fasce – attività terziarie, residenze, servizi sociali e industrie – secondo la rigida separazione delle funzioni teorizzata dal CIAM del 1933. Previsti, per le abitazioni, i blocchi a redent. Sono nastri che si discostano dagli immeubles villas del 1922 per una maggiore articolazione in pianta e che, al loro interno, contengono appartamenti studiati per garantire a ciascun abitante uno standard di 14 mq.. Il progetto, ispirato ai risicati standard dei vagoni letto e dedicato agli amici del CIAM – del 1929, lo ricordiamo, è quello di Francoforte dedicato all'alloggio minimo – vuole dimostrare la possibilità di ottenere, seguendo i principi della convertibilità degli spazi della zona notte

e delle zona giorno, alloggi piacevoli anche con costi contenuti. E, insieme, cerca di sfatare l'accusa di realizzare alloggi solo per gente ricca avanzatagli dopo la realizzazione delle case al Weissenhof che, lo ricordiamo, furono tra le più costose dell'intero intervento.

Se nuove direzioni di ricerca si riscontrano nei progetti a scala urbanistica, forti inquietudini teoriche emergono dai progetti edilizi con incursioni nel monumentalismo Beaux Arts, nel vernacolare e nel mondo dei linguaggi spontanei, nel surreale e nella metafisica e, anche, nel sondare le nuove tecnologie.

L'approccio Beaux Arts appare nel progetto per il Palazzo dei Soviet (1931), un edificio di dimensioni gigantesche con un auditorium per 15.000 posti, uno per 6.000 e un parcheggio per 500 automobili. "Il Bolscevismo – affermerà Le Corbusier – implica qualsiasi cosa portata a un grado massimo". E in termini conseguenti sarà la risposta: un impianto simmetrico, bloccato, distante dai più raffinati progetti per il Palazzi della Società delle Nazioni (1927) e per il Centrosoyuz (1928-35). Nonostante la presenza di alcuni stilemi costruttivisti, quale il grande arco che mediante esili tiranti regge la copertura della sala più grande, emerge l'atteggiamento classicista ripreso dai maestri Perret e Behrens. E così l'architettura si tramuta in una macchina che garantisce ordine, equilibri, proporzioni ma perde la scala umana; fatta insomma più per stupire e meravigliare che per coinvolgere, come negli stessi anni stanno sperimentando gli architetti organici.

Le Corbusier, infatti, per quanto stia scoprendo proprio in questi anni, l'architettura vernacolare e spontanea, cercherà – almeno in una prima fase – di razionalizzarla, recuperandone le forme ad un immaginario moderno, cartesiano. Così avviene per esempio per la Casa Errazuriz in Cile (1930), per la villa costruita per Madame Mandrot (1931) e nella casa per il week end nei sobborghi di Parigi

(1935) dove usa tetti inclinati o a volta, le travi in legno e i muri in pietra. Nello stesso tempo, però, è progressivamente tentato a sperimentare forme fortemente evocative che definirà con il nome di "oggetti a reazione poetica", ispirandosi al surrealismo, una corrente artistica particolarmente presente nella Francia di quegli anni per opera di Breton e dei suoi numerosi seguaci. Saranno costoro che gli suggeriranno di scoprire oltre la realtà visibile, il mondo dell'invisibile, delle pulsioni, dei sogni. E Le Corbusier, che dietro la sua maschera razionalista da orologiaio svizzero ha sempre celato una cultura romantica e nietzschiana, ne subirà il fascino individuando la formatività proveniente dall'inconscio come l'aspetto complementare a una ragione cartesiana che avrebbe altrimenti rischiato di soffocarlo: il dionisiaco contrappposto e insieme complementare all'apollineo. In questa luce, credo, occorra guardare all'attico realizzato per Charles de Beistegui nel 1930-31, presso gli Champs-Elysées a Parigi caratterizzato da tre grandi terrazze giardino e poco citato dalla letteratura critica perché non ritenuto in linea con l'immagine rigorosamente intellettualistica dell'architetto. Un'opera a cui, invece, lo stesso Le Corbusier dedica ampio spazio nella sua Opera completa con fotografie ad hoc che ben esplicitano il gioco degli accostamenti surreali quali quello tra il camino esterno e l'Arco di trionfo, il valore quasi magico della sezione aurea usata per disegnare la biblioteca e l'analogia di ascendenza manierista tra le arbitrarie forme geometriche degli alberi, delle siepi e dei volumi architettonici.

A bilanciare queste incursioni nell'irrazionale vi sono, infine, alcune opere che mostrano un sempre maggiore approfondimento delle più recenti tecniche costruttive, a cominciare dalla doppia parete in vetro e acciaio a cui corrisponde all'interno la creazione di un clima artificiale mediante condizionamento. Sono i progetti

per la Maison Clarté a Ginevra, per la Citè du Refuge, per il condominio di Porte Molitor e il Padiglione Svizzero nella città universitaria di Parigi, tutti eseguiti tra il 1930 e il 1933.

La Maison Clartè a Ginevra, anche per la precisione dei dettagli e l'accuratezza esecutiva permessi dalle maestranze svizzere, è l'opera più riuscita: per alcuni prefigura le ricerche High Tech che si svolgeranno in epoche successive. Non meno interessante è il Padiglione svizzero perché articolato in tre volumi – ospitanti le camere, il corpo scale e gli spazi collettivi – separati ma tra loro dialoganti, perché insieme alla grande facciata in ferro e vetro, compare la pietra anche rustica e perché i pilotis cominciano a perdere purezza geometrica (non sono più gli esili cilindri di Villa Savoye) per acquistare in energia plastica; il tutto all'interno di un programma funzionale che sembra contemperare in un precario equilibrio astrazione e materia. Nulla potrebbe rendere con una immagine più chiara l'ambivalenza – tra entusiasmo e disillusione—di Le Corbusier per il mito della macchina e, in particolare, della macchina per abitare. E gà da questi primi anni trenta sembra annunciarsi la nuova stagione del brutalismo, che a partire dalla fine del secondo conflitto mondiale, lo vedrà produrre nuovi capolavori.

1.3 Wright e la stagione dei capolavori

Il periodo che va dalla fine degli anni Venti all'inizio degli anni Trenta è per Wright uno dei peggiori. Alle scarse prospettive professionali, determinate da una vita disordinata ma anche dalla crisi economica del 1929, si assomma la consapevolezza di essere stato tagliato fuori dal dibattito, il sospetto di essere superato dalle nuove correnti architettoniche europee: da qui il progressivo abbandono dello stile oramai antiquato e dalle vaghe ascendenze

Déco che aveva caratterizzato la produzione angelene di case in blocchetti di cemento armato, per un cauto avvicinamento al più attuale funzionalismo. Lo si vede, per esempio, nel progetto per le case ad appartamenti E.Noble a Los Angeles (1929) dove non pochi sono i riferimenti al linguaggio più evoluto degli ex discepoli Neutra e Schindler, messo a punto nei progetti per Mr. Lovell. O anche nel progetto per la casa sul fiume Mesa, a Denver (1931) con il quale parteciperà alla mostra del 1932 sull'International Style organizzata al MoMA da Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson.

Sempre negli stessi anni Wright prefigura la propria città ideale: Brodoacre City (1931-35). La pensa come una città – territorio, sul modello angeleno, dove ogni abitante ha diritto ad una casa individuale e ad un pezzo di terra, un proprio spazio, evitando di addensare milioni di persone nelle metropoli-megalopoli, viste come origine di gran parte dei mali che affliggono la società contemporanea; e a questo fine cerca di sfruttare le potenzialità dei nuovi mezzi di comunicazioni quali battelli, automobili ma anche futuristici elicotteri pensati per un uso individuale, per realizzare piccole comunità di circa 1400 famiglie disperse nel territorio, fondate sull'autogoverno, e, quindi, estranee alla burocrazia che contamina le moderne città industriali. La proposta è antitetica a quelle elaborate in Europa negli stessi anni basate, invece, sulla concentrazione e sull'uso intensivo del suolo. E nonostante Brodoacre condivida con la coeva Ville Radieuse di Le Corbusier l'idea che la città debba scomparire per fare più posto al verde e alla natura, se ne differenzia per il suo carattere più radicale. Brodoacre, afferma Wright "sarà una città talmente diversa dalla città del passato e da qualsiasi città odierna che probabilmente non saremo in grado di riconoscerla in quanto città".

A porre fine alle difficoltà finanziarie incontrate da Wright in questi anni – come abbiamo visto in un paragrafo precedente – contribuisce l'idea di rilanciare Taliesin come un centro di formazione aperto a giovani apprendisti, ampliandola per ospitare nuovi residenti (1932). Tra questi, uno in particolare, si rivelerà estremamente utile: il giovane Edgar Kauffmann. Figlio di un ricco commerciante di Pittsburgh, Kauffmann si darà da fare per far sponsorizzare al padre Brodoacre City e per fargli costruire su progetto del Maestro una dimora di vacanza in località Bear Run, creando così le condizioni per la realizzazione di uno dei massimi capolavori wrigthtiani: la Casa sulla cascata.

Edificata – e non senza difficoltà – negli anni tra il 1936 e il 1937 la Casa sulla cascata è, insieme, una risposta al funzionalismo dell'International Style e il suo superamento. Che sia una risposta al funzionalismo, forse allo schiaffo inferto a Wright dai curatori della mostra del MoMA del 1932 (si ricordi in proposito la beffarda affermazione di Johnson che, volendolo mettere fuori gioco, relegandolo al ruolo di semplice precursore, lo bolla come il più grande architetto dell'ottocento), lo si vede da una radicale semplificazione delle forme architettoniche. Tutto è chiaro, semplice, pulito, risolto geometricamente in un gioco dei piani, diversamente da opere precedenti dove invece predominavano i chiaroscuri ornamentali, i repentini passaggi dalle ombre alle luci, i giochi decorativi di ascendenza orientale o mesoamericana. Siamo però oltre il funzionalismo. Con la Casa sulla cascata, come è stato da più parti notato, si celebra, infatti, l'unione tra la natura e formatività umana, dove è la prima che fornisce all'architetto il pretesto con il quale operare, ma dove è solo la seconda che, valorizzando e drammatizzando il dato empirico – nel caso:una piccola cascata, come tante-, lo trasforma nella dimostrazione di

una possibile relazione, di un nuovo modo di intendere il rapporto tra l'uomo e il suo ambiente cioè in architettura organica.

Schizzata in poche ore dopo una lunga elaborazione durata diversi mesi – Wright disegnava benissimo ma difficilmente lo faceva prima di avere in testa tutto il progetto – l'intera composizione è giocata sul contrasto tra i leggeri piani aggettanti degli sbalzi intonacati e la struttura verticale in pietra. Il proposito è di occupare lo spazio nelle sue direzioni e, a questo scopo provvedono sia le disposizioni dei piani, alcuni orientati in lunghezza e altri in profondità, sia i percorsi. Si osservino, per esempio, i cambiamenti dei punti di vista che Wright impone a chi entra dentro la Casa: il visitatore dapprima gode di una panoramica sul prospetto che ingloba la cascata, poi attraversa un ponticello dal quale vede la costruzione di scorcio e il torrente dall'alto, infine è condotto dal percorso sul retro dove è disposto l'ingresso. Entrato, sperimenta uno spazio compresso che termina con un muro cieco in mattoni, e appena giratosi sul lato sinistro – e cioè cambiando di nuovo direzione – intravede il salone con le sue vetrate che si aprono sul paesaggio e dal quale, finalmente, può osservare la natura che circonda l'abitazione. Si osservino, infine, le bucature, concepite come diaframmi attraverso i quali interno ed esterno entrano in relazione senza soluzioni di continuità: lo si vede dal modo in cui il vetro, quando si incontra con il muro, si inserisce semplicemente nella pietra senza essere riquadrato dall'infisso o dal modo in cui sono smaterializzati gli angoli, risolti con il semplice accostamento di due vetri al fine di impedire l'interruzione dello sguardo provocato da un montante. Sguardo che, tuttavia è sempre filtrato da un elemento artificiale che si trova oltre la finestra, per esempio il parapetto della terrazza, con il fine di mettere in relazione architettura e paesaggio circostante, impedendo una visione solo dell'una o dell'altra. Visione quindi

dinamica e continuum spazio-temporale ma anche contiguità tra edificio e natura in un processo in cui si artificializza la natura e si naturalizza l'artificiale, con la conseguente fine dell'International Style, che contrappone i due termini, separando la costruzione, vista in termini idealizzati, dal contesto.

Sempre nel 1936 si offre a Wright la possibilità di realizzare un altro capolavoro: il complesso di uffici dell'Amministrazione Johnson Wax a Racine (1936-39). L'edificio, all'esterno, è caratterizzato da masse plastiche rese dinamiche dallo smussamento degli angoli e dai raccordi curvi; all'interno da pilastri dendriformi che sostengono un soffitto trasparente ottenuto dall'accostamento di tubi di vetro pirex. Vetro pirex che è anche adoperato per le "finestre in lunghezza" poste in alto, la zona di congiunzione tra il muro e i solai "proprio – nota Zevi – nel punto in cui tradizionalmente si appesantisce mediante il cornicione".

Così come la Casa sulla cascata mostra allo stupefatto pubblico americano che è possibile vivere in modo diverso da quello a cui la metropoli ci ha abituati, gli uffici della Johnson Wax dimostrano, a trent'anni di distanza dalla realizzazione del Larkin Building, che è anche possibile lavorare in modo diverso: in spazi che sono separati dal mondo circostante, introversi per ragioni funzionali ma, allo stesso tempo, tanto affascinanti da produrre un paesaggio artificiale non privo di suggestioni naturalistiche, suggerito dalle colonne che ricordano gli alberi di una foresta e dalla luce proveniente dall'alto.

La Casa sulla cascata e il Johnson Wax building, come ha notato il critico Frampton, "avrebbero senza dubbio trovato il loro luogo designato in Brodoacre City". Wright tuttavia in questi anni è occupato anche a pensare a come realizzare costruzioni a costi più contenuti in grado di diventare modelli abitativi per la sua città ideale. Il pretesto per affrontare l'argomento glielo fornisce

la commissione della casa Jacobs presso Madison (1936-37). Nascono le Usonian, una variante delle Prarie, cioè abitazioni che, come si ricorderà, avevano caratterizzato la produzione dell'architetto tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Le Usonian si differenziano dalle Prarie per una loro maggiore modernità. Hanno, di regola, spazi più piccoli, un più integrato rapporto tra la cucina e il soggiorno per tener conto della minore disponibilità di aiuto domestico, sono ancora più strettamente legate al terreno dal quale sono separate solo da un gradino, non hanno tetti a padiglione ma piani. Wright, durante il corso degli anni, ne progetterà numerose. Alcune saranno pensate per essere autocostruite con il minimo delle risorse finanziarie. Altre saranno più costose, altre, infine, come per esempio la casa per Mr H.F. Johnson (1937) lussuose. Nelle Usonian Wright sperimenterà i più diversi materiali da costruzione: naturali e artificiali, Costruire nella natura dei materiali non vuole, infatti, dire utilizzare solo materiali naturali quali li legno, il mattone o la pietra, ma usarli tutti e ciascuno in modo appropriato. Da qui l'impiego in alcune Usonian del cemento – riprendendo le sperimentazioni dei blocchetti usati nelle case del periodo angeleno – e,più tardi, delle materie plastiche. Diverse e numerose anche le matrici formali. Fondate su moduli quadrati, rettangolari, romboidali, esagonali, circolari, mostrano una creatività senza uguali.

Nel 1937, rinato a nuova vita e uscito definitivamente dal tunnel della crisi, grazie all'enorme notorietà che gli procura la pubblicazione della Casa sulla cascata, il settantunenne Wright deciderà di costruire una Taliesin a Scottsdale (1937-38). Servirà a istituzionalizzare gli spostamenti dal Wisconsin per svernare in Arizona durante i periodi più freddi. Sarà un pretesto per realizzare un ennesimo capolavoro: un complesso dalle forme insieme

futuristiche – si osservi il modo in cui sono trattate le coperture – e arcaiche perché legate alla pietra e ai colori locali.

1.4 Asplund, Aalto e l'architettura organica in Europa

Erik Gunnar Asplund fa parte con altri studenti, tra i quali Lewerentz, di un gruppo che nel 1910 protesta contro l'insegnamento impartito alla regia accademia di belle arti di Stoccolma per fondare una propria scuola di architettura. Sebbene brevissima – durò solo un anno – l'esperienza è fondamentale nella maturazione di un personaggio, sostanzialmente estraneo a ogni linea, tendenza o stile che però ebbe un influsso notevolissimo nella creazione di una scuola nordica.

Tra il 1920 e il 1928 Asplund realizza la sua opera più nota, la biblioteca pubblica di Stoccolma, un edificio di impianto classicheggiante che riscatta una certa rigidezza di forme con una solida quanto coinvolgente spazialità interna. Tra il 1928 e il 1933, si avvicina alla poetica funzionalista e nel 1930 realizza il suo capolavoro, l'esposizione di Stoccolma, un complesso dalle linee moderne caratterizzato da una atmosfera creativa e giocosa. Denota un atteggiamento opposto a quello retorico e magniloquente delle tante esposizioni internazionali allestite nelle diverse città europee tra le due guerre. Ma, anche, lontano dal contemporaneo approccio razionalista e cubista caratterizzato da volumi bloccati, elementari che richiamano l'ideologia macchinista. Con l'ampliamento del municipio di Gotemborg (1934-1937), Asplund dimostra che è possibile intervenire in contesto storicamente molto delicato parlando un linguaggio schiettamente moderno. Con il crematorio del Cimitero Sud a Stoccolma (1935-40) ritorna al classico, ma senza cadere nella trappola classicista.

Sulla stessa linea, pragmatista e empirista, si muove tra il 1933 e il 1935 uno dei membri del CIAM, il finlandese Alvar Aalto, completando due opere di cui ha vinto i rispettivi concorsi nel 1928 e nel 1927: sono il Sanitario antitubercolare a Paimio e la biblioteca di Viipuri. Entrambe possono essere ascritte allo stile internazionalista del Movimento Moderno declinato secondo gli indirizzi poetici della così detta Nuova oggettività: in particolare, vi sono notevoli riferimenti allo stile asciutto ed elegante di Duiker che, con il Sanatorio di Zonnestral, eserciterà sul giovane Aalto (nel 1928 ha 30 anni) una notevole influenza. Vi è tuttavia in entrambe le realizzazioni, esattamente come nelle opere di Asplund, una specifica attenzione agli aspetti percettivi unita alla sensibilità per la natura e per i materiali. Il sanatorio, per esempio, si apre nei due fronti principali al paesaggio circostante, si caratterizza per interni colorati e utilizza nelle camere numerosi accorgimenti per rendere meno oppressiva la degenza: soffitto colorato, riscaldamento ai piedi del letto, un sistema di ricambio d'aria che evita le correnti, lavabi disegnati in modo da ridurre il rumore dello scorrere dell'acqua, mobili in compensato ricurvo. Nella biblioteca Aalto sperimenta uno spazio dove i libri – disposti lungo il perimetro di una sala a doppia altezza illuminata da generosi lucernari – sono immediatamente disponibili agli utenti e, inventa, per la sala per le conferenze e i dibattiti, un soffitto ondulato in legno le cui curve sono studiate per migliorare la resa acustica e, insieme, per suggerire le forme di una natura che non accetta di farsi imbrigliare in composizioni lineari e ortogonali.

Personaggio versatile, nonché abilissimo professionista, nel 1932 Aalto produce per Artek, una fabbrica di mobili nella quale è coinvolto in prima persona, la poltrona in legno laminato messa a punto per il sanatorio. Entrerà in produzione nel 1933 e, insieme

agli altri mobili in legno curvato che produrrà successivamente, rappresenterà una sorta di manifesto della linea organica dove al posto di esili tubi in ferro cromato e rigide forme geometriche – si pensi ai mobili coevi disegnati da Le Corbusier o da Mies – prevarranno i materiali naturali e le curve riprese dal paesaggio nordico.

Nel 1937, in occasione dell'Esposizione mondiale di Parigi, Aalto stupisce i colleghi del CIAM con un padiglione in struttura d'acciaio rivestito da pareti in legno e con strutture accessorie in legno sorrette da tronchi sbozzati e annodati mediante corde in fibra naturale. Concretizzano il tema dell'esposizione – l'utilizzazione del legno finlandese come elemento strutturale e come rivestimento nella costruzione moderna – con un'opera, che, nella sua elegante semplicità, ridicolizza i retorici, monumentali e classicisti padiglioni allestiti dalla Germania nazista su progetto di Albert Speer e dalla URSS stalinista su progetto di Boris Iofan

Nel 1939, incaricato del padiglione finlandese per l'esposizione di New York, ne taglia diagonalmente lo spazio interno, alto 16 metri, con una magistrale parete ondulata suddivisa in quattro fasce orizzontali sovrapposte che, inclinate, si proiettano sullo spettatore. La più alta è in parte rivestita con illustrazioni dedicate alla Finlandia, la terza al lavoro, la prima e la seconda ai prodotti. È l'opera matura di nuova architettura organica europea di cui Aalto si candida come guida (negli USA a guidare il movimento è ovviamente Frank Ll. Wright).

Sempre nel 1939 è completata villa Mairea a Noormarkku. Ha una pianta ad L che, con l'aggiunta di una pensilina e della sauna tende a formare una U per delimitare su tre lati uno spazio interno nel quale è ubicata una piscina curviforme. All'esterno la villa è rivestita con diversi materiali – mattoni, intonaco, pietra, legno,

ardesia – ciascuno dei quali evidenzia i singoli aspetti volumetrici di una costruzione che si presenta in forma articolata per meglio inserirsi all'interno del contesto ambientale, con un approccio che rammenta la poetica del pittoresco. Poetica sottolineata dall'inserto di frammenti naturali, come per esempio gli esili tronchi di betulla a sostegno della tettoia che segna l'ingresso principale. All'interno predominano i materiali caldi naturali gestiti in modo tale da valorizzare le loro differenti colorazioni. Gli immancabili tronchi di betulla sorreggono la scala in legno chiaro che collega il piano terreno con il piano superiore e, per evitare la fredda esposizione delle strutture, i pilastri, in ebano nero, sono parzialmente rivestiti di vimini.

È un modo di procedere diverso da quello adottato da Wright che, invece, si confronta più decisamente con la natura circostante, affrontandola con decisione, senza concessioni mimetiche e che, all'interno dell'abitazione persegue una logica spazialmente più stringente e unitaria a cui sono subordinate le singole componenti, arredi fissi compresi, al fine di farli diventare parte integrante della struttura. Ma forse, proprio perché la strategia di Aalto è più soft, ha un enorme successo. Giedion aggiornerà il suo Spazio, tempo, architettura per far posto al nuovo maestro e presto Aalto verrà invitato in America per insegnare al MIT e lavorare al progetto dei nuovi dormitori. Ne parleremo in un prossimo paragrafo.

1.5 Prouvé: esercizi di High Tech

Gli Atelier Jean Prouvè risalgono al 1923. È una officina specializzata in opere in ferro che produce cancelli, gabbie d'ascensore, balaustre ma anche progetti di case e di mobili. L'attività lo porta a collaborare con i più importanti architetti e designer della propria generazione: tra questi Le Corbusier e Charlotte

Perriand. E a realizzare prodotti di successo, su proprio disegno, quali poltroncine con sedili e schienali orientabili. Nel 1930, per esempio, realizza con Beaudouin, Lods e André alcuni banchi scolastici in lamiera pressopiegata e legno compensato progettati in funzione ergonomica, regolabili in altezza e, all'occorrenza, facilmente smontabili.

Nel 1931 fonda la società anonima Les Ateliers Jean Prouvè con la quale provvede alla fornitura di mobili in ferro e attrezzature per il completamento dell'ospedale Grange-Blanche progettato da Garnier a Lione. Il lavoro lo impegna a lungo, soprattutto per quanto riguarda l'impeccabile progettazione ed esecuzione dei dettagli che richiedono diverse centinaia di disegni. Ma, alla fine, sarà in perdita. Agli anni Trenta risale la progettazione di un sistema di pareti mobili e alcuni esperimenti di case o strutture prefabbricate, leggere e facilmente trasportabili quali la maison BLPS del 1935, una abitazione di circa 3x3 metri pensata come unità minima per le vacanze. Sempre al 1935 risale la realizzazione dell'Aeroclub Roland-Garros a Buc (Parigi), una struttura in ferro con rivestimenti in vetro o in pannelli prefabbricati double face, con interposto strato isolante. Prefabbricati anche i blocchi sanitari con un procedimento che ricorda quello usato negli ambienti di servizio delle navi e degli aerei e che prefigura la cellula bagno tridimensionale progettata tra il 1938 e il 1940 da Buckminster Fuller per la sua Dymaxion. Le similitudini tra i due inventori sono numerose: entrambi lavorano principalmente con il ferro e credono alla prefabbricazione e alla produzione in officina, entrambi sono affascinati dall'immaginario tecnologico, entrambi puntano all'ottimizzazione dei materiali, al risparmio di materia, alla leggerezza, alla funzionalità e alla flessibilità senza cadere nel tranello formalista, dove il rappresentare la modernità appare più

importante che conseguirla. “Io non ho uno stile – afferma Prouvé – non ho mai disegnato delle forme. Ho fatto delle costruzioni che avevano una forma”.

Tra il 1936 e il 1938 Prouvé è impegnato con la realizzazione della Maison du Peuple a Clichy (Parigi). È un edificio di circa 40 metri per 38 completamente flessibile al fine di ospitare funzioni diverse che si alternano nell’arco della giornata e della settimana: dal mercato alla sala per le conferenze. Ne viene fuori una macchina architettonica dove tetto, pareti e solai sono pensati come componenti mobili. Prefigura la ricerca della completa flessibilità tentata trentacinque anni dopo dal movimento High Tech e – almeno nelle intenzioni progettuali – da Piano, Rogers e Franchini con il centro Pompidou a Parigi del 1971-77 (detto per inciso al concorso per il Pompidou uno dei giurati è proprio Prouvé).

Impegnato nella realizzazione, per conto di altri architetti, di facciate e sofisticati sistemi di tamponamento (Frank Ll. Wright che visita nel 1938 la Maison du Peuple, lo considera l’inventore del curtain wall), Prouvè si occuperà per tutta la propria esistenza di industrializzazione e prefabbricazione, nonché della produzione di oggetti di raffinato design, alcuni dei quali godono di una certa diffusione. Tuttavia, come accadrà per Buckminster Fuller, il suo sarà sempre un successo dimezzato: i suoi interlocutori gli riconosceranno abilità e genialità ma pochi avranno il coraggio di seguirlo muovendosi in territori poco conosciuti. Da qui il fallimento della grande officina di Maxeville nella quale Prouvé, a partire dal 1947, in pieno clima postbellico, aveva riposto molte delle proprie aspettative: sull’orlo del dissesto economico sarà assorbita nel 1954 dalla Societé de l’Alluminium Francoise mentre lui sarà confinato all’ufficio studi, con una operazione che se gli permetterà ancora di operare, dall’altro lo debiliterà profondamente, tagliandogli,

come scriverà Le Corbusier con una immagine tanto cruda quanto efficace, le mani.

1.6 Contraddizioni dell’architettura italiana

Gli anni che vanno dal 1932 al 1935 in Italia sono segnati dalla costruzione della città universitaria di Roma e dai grandi concorsi che il regime promuove per realizzare alcune tra le sue opere più rappresentative: la stazione di Firenze, gli uffici postali della Capitale, la città di Sabaudia e – ma non verrà eseguito – il Palazzo del Littorio. Grazie all’onnipresente Piacentini che di queste operazioni è, in un modo o nell’altro, il deus ex machina, sembra raggiungersi un equilibrio tra le varie fazioni precedentemente in lotta. Il “principe degli architetti”, infatti, con abilità di politico e di mediatore da tutti riconosciutagli, riesce a coinvolgere nelle sue operazioni (lo studio Piacentini realizza una quantità impressionante di progetti e di opere pubbliche nelle principali città italiane: da Napoli a Ferrara, da Brescia a Torino e, soprattutto, a Roma) anche i potenziali antagonisti, soprattutto se in grado di orientare l’opinione degli architetti attraverso la carta stampata o iniziative sindacali. Nella città universitaria di Roma, per esempio, coopta insieme Pagano e Ponti – cioè i direttori di Casabella e di Domus – Foschini al quale lui stesso è subentrato come direttore della testata Architettura (compito che svolgerà dal 1932 sino al 1943) nonché diversi esponenti del disciolto Miar.

Suo obiettivo è realizzare, con il massimo consenso possibile, uno stile fascista, di cui lui stesso è il custode e il garante, moderno ma estraneo ai canoni del Movimento Internazionale, dotato di “fisionomia unitaria, organicamente coerente e stilisticamente definito…in diretto rapporto con le influenze nazionali”. Uno stile che nel 1934 sembra diventare quello ufficiale di Stato nel

momento in cui Mussolini– ne abbiamo parlato nel capitolo precedente – loda pubblicamente la stazione di Firenze, il progetto per Sabaudia e la Chiesa del Cristo Re, quest'ultima opera dello stesso Piacentini.

Consegnati nel luglio del 1934, gli elaborati per il concorso del Palazzo del Littorio offrono una esauriente panoramica dello stato dell'architettura italiana degli anni Trenta. Oggetto del concorso: il palazzo simbolo del Regime, ubicato strategicamente nell'area dei Fori romani lungo la via dell'Impero, già inaugurata nel 1932 in occasione del decennale della rivoluzione fascista. Tra i giurati: Piacentini, Bazzani e Brasini. Tra i concorrenti i "milanesi" di Quadrante, la rivista nata nel maggio del 1933 e diretta da Bardi e da Bontempelli. La testata, che si oppone all'asse Piacentini – Pagano delineatosi a partire dalla realizzazione della città universitaria, si caratterizza per la decisa attenzione alle poetiche d'oltralpe e in particolare verso la lezione di Le Corbusier, incontrato nei CIAM (al IV Ciam del 1933 sulla nave Patris che si reca ad Atene vi sono Bardi, Bottoni, Pollini, Terragni) e da questi invitato nel 1934 in Italia per presentarlo a Mussolini con la speranza di fargli affidare un incarico per una delle città di nuova fondazione (Figini e Pollini, da parte loro, nello stesso anno, realizzano a Milano, una raffinata casa al villaggio dei Giornalisti che ricorda, forse sin troppo, villa Savoie e le due abitazioni del Weissenhof).

Per il concorso del Littorio i "milanesi" di Quadrante sono suddivisi in due gruppi, uno formato da Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers, Figini, Pollini e Danuso, l'altro da Carminati, Lingeri, Saliva, Terragni, Vietti e la collaborazione di Nizzoli e Sironi. Presenti al concorso anche numerosi "romani" tra i quali Ridolfi, Libera, Piccinato, Muratori, Moretti, De Renzi, Foschini, Morpurgo, Del Debbio. Tra gli altri personaggi:Ponti e Samonà.

I risultati sono deludenti: retorica e monumentalismo sembrano trionfare. Solo alcuni progetti, e tra questi i due (indicati come A e B) del gruppo Terragni hanno il coraggio di attingere pienamente a un linguaggio contemporaneo. In particolare il progetto A, con una intuizione sorprendente, forse dovuta a Vietti, realizza una grande quinta scenografica leggermente arcuata, contraddetta da un taglio che la spezza in due e dal disegno delle linee isostatiche che emergono in superficie: un segno inquietante che, più che celebrare la perennità del potere, allude alla drammaticità del divenire della storia dove la precaria stabilità delle forme è resa possibile ma, allo stesso tempo, è minata dalle forze in gioco. A rendere più convincente la tesi giocano le rovine dei Fori che circondano l'edificio: fanno intravedere cosa succede alle forme quando le forze che le hanno rese possibili mutano direzione e ne causano il declino. È appena il caso di osservare che, attraverso questo progetto, Terragni e compagni mostrano che l'architettura moderna può avere un altissimo valore contestuale: tanto più efficace quanto più evita di riprendere stilemi del passato per attivare, invece, rimandi e relazioni concettuali, di ordine più elevato.

Poeta del razionalismo e personaggio eternamente insoddisfatto, Terragni sperimenta in questi anni più direzioni di ricerca. Nel 1936 è completata la Casa del Fascio a Como, forse il suo progetto più impegnativo e più sofferto in cui tenta di fare convivere lo spirito innovativo del Movimento Moderno con un ideale di perfezione di matrice greca. Ne viene fuori un prisma perfettamente proporzionato sui canoni della sezione aurea che si ispira alla lezione di Le Corbusier ma che, rispetto agli edifici puristi del maestro svizzero-francese, è febbrilmente lavorato nelle sue articolazioni per esaltare la dialettica tra il pieno del volume e il vuoto degli spazi esistenziali. Gli scavi, gli scostamenti, il gioco delle proiezioni

degli elementi strutturali fanno così pensare a un atteggiamento manierista in cui il distacco dalle fonti non avviene per rottura ma, come è successo per Michelangelo rispetto a Brunelleschi, per sviluppo plastico, cioè per portare alle estreme conseguenze spaziali il metodo estratto dal modello (non è casuale che, in tempi più recenti, l'ultra manierista Peter Eisenman sia rimasto, a sua volta, folgorato dalle articolazioni sintattiche di questa opera e ne abbia fatto oggetto di continue riflessioni e di studi con un atteggiamento, per così dire, manierista al quadrato).

Rispetto alla Casa del Fascio, l'asilo Sant'Elia (1935-19837) rappresenta un salutare ripensamento. Abbandonato un atteggiamento che, alla lunga, avrebbe prodotto opere sempre più estenuate, Terragni realizza il suo capolavoro: una scuola all'aria aperta la cui architettura è fatta di spazio e di luce piuttosto che di volumi chiusi e di pareti piene. Senza ossessioni classicheggianti, finalmente sembra respirarsi in Italia un'aria europea.

Un'aria sin troppo italiana, invece, si respira a Roma con La Casa delle Armi, inaugurata nel 1936. L'autore, Luigi Moretti è di tutti gli architetti che lavorano nella Capitale il più dotato: colui che sa trasformare in una astratta e coinvolgente spazialità la lucentezza dei marmi, i giochi della luce e le goffe ed elementari geometrie dello stile littorio.

Nel maggio del 1936 si apre a Milano la VI Triennale da molti considerata il canto del cigno di Pagano e di Persico, il quale ultimo però non riesce a vederla, essendo morto, in condizioni di estrema indigenza e in circostanze misteriose cinque mesi prima. I due, che hanno lavorato gomito a gomito alle pagine di Casabella, condividendo numerose battaglie e trasformandola in una rivista di statura europea, hanno approcci diversi. Per Pagano la nuova architettura può nascere solo da una rinnovata moralità, dalla rude

chiarezza, dalla gelosa amministrazione del denaro, soprattutto se pubblico, dalla esemplare semplicità. Appassionato dall'edilizia spontanea e rurale, nella quale ritrova queste qualità, la mette in mostra attraverso la propria collezione di fotografie, scattate in giro per le campagne italiane, con un intento polemico sin troppo chiaro nei confronti sia del tronfio monumentalismo di regime che dell'estetismo dei giovani razionalisti, Terragni compreso. Per Persico il problema della nuova architettura è, invece, di stile. Non nel senso di formule superficiali, un po' come per Johnson, ma di una idealità realmente assimilata che si traduce in energia formativa, nella capacità da parte dell'architettura di dare sostanza, cioè forma, all'utopia. Questo stile non può essere né popolare, come vorrebbe Pagano, né nazionalista, come vorrebbe Piacentini, ma europeo. E in questa luce è probabilmente da leggersi la sala che organizza insieme a Nizzoli e Palanti dove, con la scultura di Fontana raffigurante Nike, celebra la dea come simbolo di un'Europa pacificata.

Pezzo forte della triennale è la Mostra di architettura internazionale e una Galleria dell'architettura italiana tra gli anni 1933 e 1936, entrambe curate da Agnoldomenico Pica. L'intento è mostrare che le nuove architetture, dalla Città universitaria alla Stazione di Firenze, dalle case del fascio alle colonie estive hanno contribuito alla creazione di un linguaggio originale che non teme confronti con la realtà esterna.

Nello stesso maggio del 1936 Mussolini, dopo la conquista di Addis Abeba, annuncia la fondazione dell'Impero. Nel giugno, il Bureau International des Expositions accetta la domanda dell'Italia di ospitare una Esposizione Internazionale che dovrà tenersi nel 1941. Mussolini fa di tutto per spostarla all'anno successivo e così celebrare degnamente con questa iniziativa, che avrebbe attratto

l'attenzione di tutto il mondo, il ventennale del regime. Per ospitare l'esposizione si pensa alla creazione di un nuovo quartiere, l'E42, che, collegato direttamente con via dell'Impero, contribuirà a proiettare Roma verso il mare: "tenderà a creare – si legge in un documento ufficiale – lo stile definitivo della nostra epoca…Ubbidirà a criteri di grandiosità e monumentalità". Il compito di disegnare il quartiere è dato a Piacentini che coinvolge Pagano, Piccinato, Vietti, Rossi. Pagano è raggiante:"fusione perfetta di intenti e di entusiasmi", dirà. Ben presto, però, i nodi vengono al pettine. Le ambizioni imperiali di Mussolini richiedono un'architettura magniloquente e retorica fatta di archi e di colonne. Piacentini non esita a fornirgliela con forti pressioni sui progettisti incaricati dei singoli edifici e scelti sia per chiamata diretta che per concorso. Inoltre non esita a trasformare l'asse centrale di distribuzione, originariamente sopraelevato, in un vialone rappresentativo che però taglia ignobilmente il quartiere in due. Pagano decide di porre fine alla collaborazione. Non così i numerosi architetti interessati ai lavori, molti dei quali accetteranno il compromesso. Dirà Libera "all'Eur dove ancora si vede il cimitero delle nostre sconfitte, ognuno ha perso come poteva". E, in effetti, lo stesso Libera, per poter realizzare il Palazzo dei Ricevimenti e delle Feste (poi Palazzo dei Congressi) deve ricorrere ad un progetto di concorso penosamente accademico per, una volta aggiudicatosi l'incarico, approdare– sollevando l'ira di Terragni che lo accusa di truccare le carte in tavola – a un progetto decisamente migliore ma ipotecato dalle pesanti colonne poste sul fronte d'ingresso. Compromesso forse inevitabile per dare modo, ad uno degli architetti più dotati del regime, di realizzare un'opera di valore che, riprendendo la felice intuizione dell'edificio delle Poste all'Aventino, è una composizione per volumi puri. Ma se nelle Poste il corpo a C dell'edificio principale, il prisma a base

ellittica del salone, il portico di accesso sono caratterizzati da colori e materiali diversi, nel Palazzo dei Congressi la piastra e il volume della sala principale sono entrambi rivestiti in marmo con perdita di un certa spigliatezza di impronta metafisica ma con l'acquisizione di un'aria più austera, in linea con le velleità imperiali del regime.

Di Libera, ma sicuramente con l'apporto determinante del committente e del capo mastro (tanto che l'architetto eviterà di citarla come sua), è una delle opere più riuscite del ventennio, la Villa di Curzio Malaparte a Capri (1938) dove le forme razionaliste si piegano ad etimi locali e dialogano con l'aspro scenario naturale circostante.

Un altro capolavoro realizzato nello stesso anno, è il dispensario antitubercolare di Alessandria(1936-38) di Ignazio Gardella, un'opera razionalista in cui la severità dell'impianto si confronta con il delicato gioco chiaroscurale della parete di facciata. Nel campo dell'edilizia residenziale emergono, insieme ai complessi residenziali firmati da Terragni (Casa Rustici a Milano del 1933-36, Casa Giuliani-Frigerio 1939-40) le due palazzine di via Nicotera a Roma (1937-38), disegnate da Luigi Piccinato: si caratterizzano per la schietta eleganza che contrasta non poco con l'anacronistico eclettismo del quartiere circostante realizzzato negli stessi anni trenta.

Del 1939 è la sede della Società ippica di Torino di Carlo Mollino. Già in questa opera, caratterizzata spazi e da dettagli ricercati e inusuali, si delinea il tratto inconfondibile di quella che sarà una delle personalità più eccentriche del clima culturale italiano del dopoguerra, autore di raffinati patchwork stilistici che sonderanno i temi più diversi: dall'organico al surreale. È l'ennesima prova che oltre alla retorica tradizionalista della cultura ufficiale agiscono in Italia, anche in quegli anni bui, spinte e tensioni divergenti e

creative ma che, sporadiche e disperse, non raggiunsero – e non solo per colpa dell'ottusità del regime – una massa critica tale da consentire un percorso diverso, più brillante e creativo.

1.7 The World of Tomorrow

Il 30 aprile del 1939 inaugura a New York l'esposizione universale, un evento preparato a partire dal 1935 quando è creato il comitato per proporre la candidatura della città americana. Il titolo scelto è: Building the World of Tomorrow. Sintetizza una serie di riflessioni che coinvolgono esponenti di primo piano del mondo della cultura, tra i quali Lewis Munford, il celebre sociologo americano. Questi vede l'esposizione come l'occasione per mostrare al pubblico americano le possibilità offerte da un approccio organico, mirato all'uomo nella sua totalità e svincolato dalle schiavitù imposte dalla società delle macchine. A tal fine Munford suggerisce di ordinare le esposizioni in nove padiglioni tematici dedicati al tema dell'housing, del cibo, della sanità, dell'educazione, del lavoro, dello svago, dell'arte, della vita politica e della religione. E, attraverso l'illustrazione delle novità previste o prevedibili in ciascuno di questi nove comparti, prospettare al grande pubblico, con immagini chiare e convincenti, una panoramica delle opportunità offerte dal progresso tecnologico per il miglioramento della qualità della vita della popolazione. Propone di affidare l'incarico dell'allestimento a Frank Lloyd Wright, uno dei pochi che può prefigurare concretamente un modello di habitat per il futuro in grado di dialogare con la natura e, al contempo, di rispondere alle sfide poste dall'industria più avanzata. Di entrambe le proposte non se ne farà nulla.

Come accade, anzi, in eventi dove numerosi sono i soggetti coinvolti e cospicuo è l'impiego di risorse economiche private –

all'esposizione partecipano le più importanti industrie nazionali – il programma finale diventa una sommatoria di numerosi temi che incoerentemente, in un modo o nell'altro affrontano il tema del futuro.

Fulcro dell'esposizione sono due strutture il Trylon e il Perisphere, disegnate dall'architetto Wallace Kirkman Harrison, uno degli autori del Rockfeller Center che più tardi sarà in partnership – ma sarebbe meglio dire: in opposizione – con Le Corbusier tra gli autori del Palazzo delle Nazioni Unite. Il Trylon è un obelisco che si staglia verso il cielo, simbolo della città verticale, dei grattacieli che punteggiano il profilo della metropoli americana. Il Perisphere è una sfera il cui diametro è pari a 200 piedi, esattamente la larghezza dell'isolato tipo della città di Manhattan. Il pubblico passando all'interno del Trylon è condotto attraverso due scale mobili (una di 120 piedi: la più lunga sinora costruita) all'interno della sfera in due balconi circolari rotanti ognuno in una direzione diversa, senza essere apparentemente retti da alcun supporto. Si ha modo così di osservare dall'alto il modello di Democracity, città ideale del futuro. Consiste in un cuore verde dominato da un grattacielo di 100 piani dove sono ubicati i principali servizi della città. Vicino giardini, parchi e attività sportive nonché altri edifici direzionali. Più in là i quartieri suburbani. La vista di Democracity fa parte di uno spettacolo multimediale non privo di effetti scenici all'avanguardia: tra questi, multiple proiezioni sulla calotta con immagini di uomini che ben presto avrebbero popolato la città ideale.

È però Futurama, lo spettacolo messo in piedi dalla General Motors nel proprio padiglione a captare l'interesse del pubblico. Consiste in una successione di paesaggi automobilistici del futuro: strade senza intersezioni, autostrade a quattro corsie, sistemi di guida automatizzati. Lo show termina con l'atterraggio in una città,

prima vista in immagine e poi vissuta all'interno di un modello in scala reale. Qui, da un percorso pedonale sopraelevato, lo spettatore ha modo di osservare il traffico sottostante, naturalmente popolato dai nuovi modelli della general Motors.

Vi è, infine, City of Light, lo spettacolo progettato da Harrison ed allestito dalla Edison, dove gli spettatori sono posti di fronte a un grande modello di Manhattan dominato dai grattacieli e reso vibrante dal gioco delle luci.

Pur nella loro diversità questi tre allestimenti, insieme con gli innumerevoli altri, comunicano un messaggio di rassicurante ottimismo: la città contemporanea non è il disastro che molti urbanisti e architetti vorrebbero credere e la tecnologia possiede risorse per emendare i propri errori e per rendere vitale e piacevole la città del domani.

A rendere immediatamente percettibile questo entusiasmo per il futuro è lo stile streamlining, da alcuni anni in voga negli Stati Uniti. Consiste nel disegnare oggetti con forme aerodinamiche, vagamente futuriste. Vi si rifanno i mezzi di trasporto veloci che servono a muovere i passeggeri da una parte all'altra dell'esposizione e i treni di nuova generazione, nel padiglione dedicato ai trasporti ferroviari, disegnati da Loewy, che di tutti i progettisti che praticano questo stile è sicuramente il più dotato (detto per inciso: anche Wright nel disegno degli esterni degli uffici della Johnson Wax ne risente un po' l'influsso, così come forse anche nel successivo progetto per il Guggenheim).

Meno interessanti sono i padiglioni nazionali, se si fa eccezione – ne abbiamo parlato – per il finlandese disegnato da Aalto, lo svedese disegnato da Sven Markelius e quello della Pennsylvania allestito da Gropius e Breuer. Tra i peggiori padiglioni spicca, con il sovietico, quello italiano: del resto, come mostrano le vicende per

l'allestimento dell'E42 – che se non fosse stato per la guerra avrebbe dovuto ospitare la successiva esposizione internazionale – gli italiani mostrano di intendere la modernità, in termini di nostalgia del passato e di retorica imperiale piuttosto che di sviluppo tecnologico.

Nonostante le previsioni di oltre 60 milioni di spettatori, ne arrivano al 31 ottobre, data di chiusura, poco più di 26 milioni. Per evitare la bancarotta la mostra deve continuare, dopo un processo di restyling che ne cambia i contenuti, rendendola ancora più popolare. Titolo della nuova esposizione è "Peace and Fredom" anche in relazione al fatto che è appena scoppiata la guerra. Davanti ai padiglioni nazionali si registra qualche tafferuglio ma ciò che è più inquietante è che continuano a essere presenti con propri padiglioni, e come stati sovrani, la Polonia, la Cecoslovacchia, la Danimarca, l'Olanda, il Belgio e la Francia invasi dalle truppe tedesche.

1.8 Kiesler e il Correalism

Nel 1939 Frederick Kiesler scrive un articolo sull'Architectural Record in cui lancia il Correalismo. Si tratta di una teoria da lui messa a punto che si distacca dal funzionalismo e dalle fredde visoni dell'International Style per propone un approccio che oggi definiremmo olistico, in cui si mira più alla realizzazione di un organismo complesso e alla effettiva interrelazione tra le sue parti che al disegno di una astratta composizione geometrica e dove, in base alla lezione del surrealismo, il visibile manifesta quell'invisibile che spesso sfugge ad una razionalità riduttivamente intesa. La formazione di Kiesler è quella di un artista d'avanguardia. Cresciuto a Vienna, dove sostiene essere stato discepolo di Loos, è influenzato dal neoplasticismo – ne abbiamo parlato in un precedente capitolo – e poi da Marcel Duchamp, da Breton e dagli artisti del suo

circolo, personaggi che frequenta sia in Europa sia in America dove si trasferisce nella seconda metà degli anni Venti. Lui stesso, più che praticare in modo sistematico l'architettura, è scultore e non disdegna il design che però concepisce in senso plastico (una delle sue opere più celebri, un tavolino in due parti, del 1935-38, ricorda molto le forme di Arp). Nel 1942 allestisce a New York la galleria Art of This Century dove sono esposti i quadri della collezione di Peggy Guggenheim. Fedele ai principi del correalismo, secondo il quale contesto e opera devono relazionarsi, Kiesler disegna due diverse sale espositive: una per le opere astratte e una per le opere dei surrealisti. Nella prima i quadri, concepiti come oggetti free-standing sono disposti liberamente, fissati a terra e a soffitto mediante esili fili. Nella seconda sala i quadri sono, invece, disposti lungo le due pareti ricurve in compensato e distanziati opportunamente da queste mediante bracci orientabili che evitano l'altrimenti inevitabile interferenza tra curve e piani. Per quanto ciascuna in tema con il tipo di opere esposte (un allestimento geometricamente più essenziale per l'arte astratta e uno più sensuale per l'arte surrealista), entrambi le sale liberano le tele dalle pareti e dalle cornici, facendole fluttuare per offrirle libere alla percezione. Le sedute, appositamente disegnate, evitano allo spettatore di stare scomodamente in piedi come nelle altre gallerie, possono essere orientate in diverse posizioni per permettergli diversi punti di vista e possono, all'occorrenza, fungere da supporti per altre opere. È previsto, infine, un ambiente cinetico dove la visione degli oggetti è mediata da meccanismi attraverso i quali si possono osservare le opere come se fossero in uno spazio aereo, estraneo al contesto della galleria. Anche le luci e i suoni, in base al principio del coinvolgimento di tutti i sensi, contribuiscono all'effetto di insieme per la gioia dei visitatori e la disperazione della Guggenheim che alla fine, non potendo più resistere a tanta sollecitazione percettiva, deciderà di farne a meno.

TORNA AL SOMMARIO

Seconda parte, Capitolo 2

Risvegli: 1945-1955

2.1 Una nuova monumentalità

Nel 1943, ancora in pieno conflitto mondiale, il pittore Fernand Léger, l'architetto José Luis Sert e il critico Siegfried Giedion sono invitati dall'associazione American Abstract Artists a collaborare a una delle sue pubblicazioni. L'argomento – una nuova monumentalità – che i tre decidono di trattare, congiuntamente e ciascuno dal proprio punto di vista, è per molti aspetti tabù, almeno tra i sostenitori del Movimento Moderno. Il fatto, poi, che ad affrontarlo siano tre personaggi impegnati in prima linea nelle ricerche d'avanguardia, rende l'operazione ancora più problematica e, allo stesso tempo, efficace. Léger, un pittore molto apprezzato da Le Corbusier, è uno degli artisti postcubisti più noti a livello internazionale; Sert è il promotore del GATEPAC (Grup d'Aritistes i Tècnics Catalano al Progrés de l'Arquitectura Contemporánea), autore del padiglione spagnolo repubblicano per l'Esposizione Universale del 1937 dove venne esposto il Guernica di Picasso e, dopo la fuga negli Stati Uniti avvenuta nel 1939, uno degli esponenti di punta dell'università di Harvard; Giedion, infine, è il principale teorico del Movimento Moderno oltre che segretario dei CIAM, i Congressi Internazionali di Architettura Moderna.

La progettata pubblicazione, forse per motivi contingenti dovuti al periodo di guerra, non vide mai la luce.

Nell'anno successivo le osservazioni di Giedion sono da lui stesso riprese all'interno del volume New Architecture and City Planning e suscitano numerose reazioni, tra cui la stroncatura di Lewis Munford sul New Yorker. L'idea di una nuova monumentalità a cui tornare, soprattutto dopo la tragica esperienza degli anni Trenta funestata dalla magniloquente retorica dei regimi fascisti e con ancora all'opera quella non meno disastrosa del regime staliniano, appare, infatti, come un passo se non fuor di luogo, perlomeno azzardato. E a poco serve l'assicurazione di Giedion che una nuova monumentalità, correttamente intesa, non può essere celebrativa nè ricorrere a clichés consumati ma deve incarnare, con forme originali, i simboli di una comunità democratica, completando a livello urbano una rivoluzione di contenuti e significati che il Movimento Moderno già negli anni Venti aveva cominciato con la progettazione di nuovi edifici e, poi, proseguito negli anni Trenta con la formazione di nuovi quartieri.

Il tema, terminata la guerra, è ripreso nel 1946 da una conferenza del Royal Institute of British Architects e nel settembre del 1948 dalla rivista Architectural Review con numerosi contribuiti, tra i quali spiccano quelli di Walter Gropius e del brasiliano Lucio Costa. Nell'Aprile del 1949, sempre sull'Architectural Review, interviene Lewis Munford con un articolo dal titolo Monumentalism, Symbolism and Style. Sostiene che l'epoca contemporanea non può produrre monumenti perché sono i simboli che sono venuti meno: "un'epoca che deprezza i simboli e ne ha smarrito il significato – aggiunge – non riuscirà ad innalzare alcun monumento convincente".

Il tema della nuova monumentalità ne presuppone un altro non meno impegnativo: la realizzazione di una città che vada oltre la semplice sommatoria di funzioni elementari quali la residenza, i

luoghi dello sport e del divertimento, le attività lavorative; cioè di un organismo che, al pari dei migliori esempi del passato, abbia un centro nel quale gli abitanti si possano riconoscere e dove si possano incontrare. Su questo tema insiste Sert che nel 1944 pubblica un saggio dal titolo "The Human Scale in City Planning" nel quale sostiene il principio che le città contemporanee dovranno fondarsi su unità di vicinato dove gli abitanti abbiano facile accesso, anche senza prendere l'automobile, ai servizi principali mentre, allo stesso tempo, si dovranno contrastare i sempre le sempre più diffuse realtà suburbane che non usano la scala umana come "unità di misura". Eletto nel 1947 presidente del CIAM, Sert aprirà il settimo congresso, che si svolge a Bergamo, facendo un paragone tra la scala umana della città lombarda e quella delle città moderne "vittime del caos che risulta dal loro sviluppo disordinato e dalla mancanza di pianificazione". Nel 1950 convince Le Corbusier a dedicare l'ottavo congresso CIAM che si svolgerà l'anno successivo al tema "Heart of the City", il cuore delle città. Comincia a prendere forma ciò che, più tardi, verrà chiamato l'Urban Design, un approccio ai problemi della città che non si limiterà alla rivendicazione di astratti standard ma avrà a cuore il suo concreto disegno e il suo effettivo funzionamento. A mettere a fuoco i termini del dibattito provvederà anche Giedion che proporrà, per esempio nel suo libro del 1951, A Decade of New Architecture, un approccio maggiormente basato sulla "immaginazione spaziale".

2.2 Le Corbusier e il brutalismo

È tra il 1944 e il 1945 che Le Corbusier elabora la teoria dei tre insediamenti umani. Consiste in un ennesimo tentativo di stabilire i canoni di una città ideale, resa ancora più necessaria dallo stato della gran parte delle città europee, distrutte parzialmente o totalmente

a seguito dei bombardamenti. Coerentemente con gli assunti della carta di Atene, le Corbusier ipotizza una rigida separazione delle funzioni: una città agricola, una città industriale ad andamento lineare, e una città degli scambi con forma radiocentrica.

Pensata come una tessera della città ideale è l'Unità di abitazione, che negli stessi anni (1945-1950) ha modo di realizzare a Marsiglia. Si tratta di un gigantesco edificio di diciotto piani di altezza che ospita 337 appartamenti di 23 tipi, destinati ai diversi tipi di famiglia: dallo scapolo alla coppia senza figli sino a nuclei che hanno da 3 a 8 bambini. All'interno dell'edificio – che è pensato come una unità parzialmente autosufficiente: un villaggio o, se vogliamo, un moderno Falansterio – sono previsti alcuni servizi residenziali: sono i piccoli negozi di generi alimentari e di prima necessità e l'albergo che si trovano ai livelli 7 e 8 e le attrezzature sportive, tra le quali una piccola piscina e una pista di trecento metri, ubicate nel tetto-giardino. L'idea è di ottenere una città compatta ma, allo stesso tempo, circondata dal verde, attraverso l'accostamento di numerosi di questi moduli. Il nemico dichiarato è lo sprawl urbano delle ville e villette che distruggono il territorio parcellizzandolo in una miriade di piccoli lotti.

Realizzata in beton brut, cioè in cemento armato a faccia vista, l'unità di Marsiglia è anche un manifesto teorico della nuova architettura, un aggiornamento dei 5 punti che Le Corbusier aveva messo a punto nella metà degli anni venti. L'edificio è infatti su pilastri, ha una facciata libera, è completamente traforato e quindi riprende aggiornandolo il tema delle finestre a nastro, ha una pianta libera e, infine, ricorre al tetto-giardino. Vi è però, rispetto ai tempi del purismo, la novità della scelta di un materiale dal forte impatto materico, trattato per di più in maniera decisamente plastica, come testimoniano i robusti pilastri al piano terreno e la modanatura

che raccorda il soffitto al corpo superiore, gli scultorei camini del tetto e il trattamento fortemente chiaroscurale del volume della facciata ottenuto attraverso la sequenza dei vuoti delle logge degli appartamenti.

Per attenuare l'impatto che un così forte gioco della materia avrebbe potuto provocare, Le Corbusier ricorre a due espedienti: un rigido sistema di proporzioni fondato sulla sezione aurea e sulle misure di un uomo ideale – è il così detto modulor – e l'uso di colori primari all'interno delle logge. Infine non disdegna – lo si vede particolarmente nel tetto – di ricorrere a forme intriganti, quasi oggetti a reazione poetica, contemperando in questo modo i due lati della propria natura: quello razionale teso alla standardizzazione, al metodo, alla dimostrazione cartesiana e quello irrazionale, aperto ai valori dell'arte e dell'ineffabile.

È nella chiesa a Notre Dame-du-Haut, a Ronchamp, realizzata tra il 1950 e il 1955 che Le Corbusier sembra abbandonare le esigenze di una rigida razionalità per proiettarsi tutto verso la dimensione poetica. Abbandonati i cinque punti, realizza una costruzione in cui sembrano predominare la bianca muratura delle pareti e una copertura in cemento dal forte effetto plastico. All'interno l'edificio è giocato sul contrasto tra la penombra e la luce colorata sparata da finestrelle strombate – i canons à lumière – collocate in maniera strategica lungo una parete insolitamente spessa. Ottiene così un effetto fortemente scenografico rafforzato da un raffinato gioco strutturale: l'edificio, infatti, pur sembrando realizzato in muratura portante è in realtà vertebrato da pilastri nascosti nelle murature. Sono questi a sostenere la copertura, come Le Corbusier mostra staccandola leggermente dalla sottostante muratura e determinando un'ennesima fessura attraverso la quale filtra la luce.

Oggetto difficilmente catalogabile in base alle consuete categorie

architettoniche, la chiesa di Ronchamp è in realtà un organismo abbastanza semplice, scolpito attraverso tre gesti, come si può vedere osservando attentamente la pianta. Il primo è il segno secco e deciso, quasi una sciabolata,del muro che ospita i canons à lumière. Il secondo è la spezzata che lega il muro dell'altare con il laterale, quest'ultimo chiuso da una curva che definisce all'interno l'area riservata al confessionale. Con la sua forma angolare delimita uno spazio statico che si contrappone a quello più dinamico al fine di raccogliere al suo interno l'altare. Il terzo è la curva che termina ad una estremità racchiudendo la fonte battesimale e, all'altra estremità, un altro confessionale: completa la chiesa, con la precarietà dinamica di un elastico teso. È attraverso l'energia di questi tre gesti che l'interno trapela all'esterno e viceversa mentre, grazie alle curvature imposte ai muri, le pareti assumono consistenza geometrica, diventando superfici plastiche. Ma affidarsi alla poetica del gesto, come interpretano molti commentatori, è assumere un atteggiamento arbitrario dove l'energia vitale predomina sul metodo; da qui le numerose critiche e l'accusa di molti compagni di viaggio, di tradimento dei valori del Movimento Moderno. E, in effetti, con Rochamp una nuova pagina si apre: lo capiranno i protagonisti del Team 10, che, come vedremo, orienteranno la ricerca architettonica verso nuove prospettive.

Sempre nel 1950 Le Corbusier riceve l'incarico per progettare la città di Chandigarh, la nuova capitale del Punjab resasi necessaria a seguito dell'ottenimento dell'indipendenza della nazione indiana e della conseguente divisione tra l'India e il Pakistan con l'assegnazione della vecchia capitale, Lahore, a quest'ultimo stato. Le Corbusier si trova subito in sintonia con Nehru, il primo ministro indiano, nel pensare a una città degna della nuova nazione in grado di unire sia gli aspetti positivi delle città occidentali sia lo

spirito di quelle orientali; una città quindi diversa da quella che avrebbe voluto Gandhi, meno monumentale e più aderente allo spirito agricolo e agli aspetti tradizionali della società contadina indiana. E, in effetti, il progetto per la nuova città, che prevede una popolazione di 500.000 abitanti, sembra, per molti versi, ripreso dallo schema elaborato per la Ville radieuse. È caratterizzato dalla zona del Campidoglio, posta al vertice dell'insediamento e da una maglia ortogonale di blocchi di 1200x800 metri vertebrati da un sistema stradale minuziosamente organizzato in sette tipologie viarie che vanno dall'autostrada ai percorsi pedonali che arrivano in prossimità delle abitazioni. A separare i blocchi provvedono quinte di alberi che danno al visitatore la sensazione di trovarsi in un grande spazio verde piuttosto che all'interno di una moderna realtà urbana.

Attento alla dimensione monumentale e celebrativa, Le Corbusier dedica massima attenzione agli edifici del Campidoglio: la Corte di giustizia (1951-1955), il Palazzo dell'assemblea (1953-1961) e il Segretariato (1951-58). Realizzati in cemento armato a faccia vista continuano la ricerca brutalista iniziata con l'Unità di abitazione: quindi ricerca di effetti plastici, poetica del chiaroscuro, volumi geometrici elementari e oggetti a reazione poetica. Vi è però in più una ricerca di forme adeguate al torrido clima locale. Così la Corte di giustizia è composta da due corpi edilizi: quello delle aule e un portale gigantesco che lo involucra proteggendolo dai raggi diretti del sole; il Palazzo dell'assemblea è segnato da un volume cilindrico che sormonta l'aula dell'assemblea fungendo da torre di refrigerazione; tutti i palazzi sono dotati di generosi brise-soleil che impediscono l'insolazione diretta. È appena il caso di notare che questi accorgimenti si risolvono in pretesti formali, in occasioni per mettere a punto una concezione dell'architettura

definita come un gioco sapiente di volumi sotto la luce, mentre meno rilevanti sono i benefici funzionali, come testimonia la stessa scelta del cemento armato, un materiale poco idoneo a confrontarsi con il clima locale. Così come del resto poco oggi resta della complessa simbologia – in parte ripresa dalla tradizione indiana, in parte dall'immaginario panteista dell'architetto – sulla quale Le Corbusier ha impostato il programma urbanistico ed edilizio. Resta il fatto, però, che Chandigarh, nonostante le sue pecche evidenti, proprie del resto di ogni città di nuova fondazione, ha assorbito in maniera soddisfacente un aumento di abitanti non previsto e tra le varie città indiane, spesso ridotte ad essere un ammasso di tuguri, rappresenta un possibile modello insediativo.

2.3 Eames' house

Nel 1945 John Entenza, direttore della rivista Arts & Architetture decide di lanciare il programma Case Study Houses. Consiste nella costruzione di case progettate nel territorio angeleno da architetti sperimentali, quali Rudolph Schindler, Richard Neutra, William Wilson Wurstel, Raphael Soriano, Craig Ellwood, Pierre Koenig, Quincy Jones, allo scopo di dimostrare concretamente i vantaggi di un modo più contemporaneo di intendere l'abitare. Il programma durerà sino agli anni sessanta e vedrà la realizzazione di 27 abitazioni unifamiliari e di due edifici ad appartamenti. A progettare la casa numero 8 sono Charles e Ray Eames mentre la numero 9 sono Charles Eames e Eero Saarinen. Entrambe le abitazioni, una destinata a ospitare la stessa coppia di progettisti e l'altra Entenza, saranno completate nel 1949 anche se la progettazione inizia già nel 1945, subito dopo la guerra: la prima è sicuramente la più interessante, mentre l'altra è testimonianza di un rapporto di amicizia che lega Charles ed Eero. I due si sono

conosciuti, infatti, nel 1938 a Crambrook, l'università progettata dal padre di Eero, Eliel, l'architetto che si era classificato secondo al concorso per il Chicago Tribune, suscitando l'ammirazione di Luis Sullivan, e l'autore della brillante stazione centrale di Helsinki, eseguita in uno stile neoromanico che ricorda insieme Richardson e Berlage. Charles dal 1939 al 1940 collabora sia con Eero che con Eliel i quali dal 1937 lavorano in forma associata. Nel 1940, sempre a Crambrook, Charles incontra Ray Kaiser, un'artista che ha partecipato alla fondazione dell'American Abstract Aritist Group: il suo aiuto e il suo talento artistico saranno preziosi nella preparazione del concorso, bandito dal MoMA "Organic design in Home Furnishing" che vede la partecipazione di Charles e Eero con poltroncine e sedie in legno curvato e un piacevole sistema di tavoli e cassettiere: serve infatti a svecchiare Charles dalla sua impostazione accademica e a introdurre, nel lessico ancora bloccato di Saarinen, il quale si era formato con Gropius e Bel Geddes, il gusto della gestualità propria dell'espressionismo astratto. Nel 1941 Charles e Ray si sposano e si trasferiscono a Los Angeles dove incontrano Entenza che li invita a partecipare al Case Study Houses. La prima delle due case, la n.8 – come dicevamo – è destinata a ospitare la coppia. Questa, per realizzarla al minimo costo, pensa a una struttura con componenti in ferro scelti da catalogo e alla tamponatura con pannelli in legno colorati e finestre anch'esse di produzione industriale. Componenti che tra l'altro, per un cambiamento di programma deciso all'ultimo momento, quando già il materiale era arrivato in cantiere, vengono assemblati in modo diverso da quello previsto nel progetto originario, quasi a dimostrare che anche con prodotti prefabbricati è possibile pensare a realizzazioni tra loro diverse.

Concreta nel suo pragmatismo costruttivo, la Case Study #8

rappresenta l'antitesi al sin troppo raffinato metodo costruttivo miesiano, che presto conquisterà molti architetti americani. Realizzata quasi in contemporanea con la celeberrima casa Farnsworth (1945-50), la residenza degli Eames, infatti, se ne distacca per la sua concretezza, per il suo lessico più popolare: è, come è stato notato, la manifestazione, sia pure in forma spettacolare, della vita di tutti i giorni e non l'ipostatizzazione di un concetto di bellezza operata, in nome di principi assoluti, per mezzo della riduzione a pure essenze degli elementi in gioco.

Racchiusa all'interno di una pianta quadrata di 42x42 piedi (circa 13 metri per 13) la Case Study #9, evita, a differenza della #8, di mostrare la struttura, che viene nascosta dal tamponamento in legno, per focalizzarsi sullo spazio interno suddiviso in tre zone – del soggiorno, della notte, degli spazi di servizio (garage e ripostiglio) – ruotanti intorno ad uno studio, posto in posizione baricentrica, e senza finestre per realizzare un ambiente totalmente introverso e così evitare distrazioni visive.

2.4 Wright: opere della tarda maturità

Dopo gli exploit della Casa sulla Cascata e degli altri capolavori degli anni Trenta, Wright, precedentemente in ombra nel suo esilio di Taliesin, viene riscoperto e rivalutato. Nel 1939 il Royal Institite of British Architects gli conferisce la medaglia d'oro. Nel 1940 il MoMA organizza una retrospettiva sulla sua opera. Tra il 1941 e il 1943 compaiono una riedizione aggiornata dell'autobiografia, una raccolta di scritti e una monografia redatta da Henry-Russel Hitchcock. Nel 1949 la Golden Medal gli è conferita dall'American Institute of Architects, l'associazione professionale che in precedenza lo aveva snobbato. Nel 1951 una importante retrospettiva è organizzata a Firenze dove riceve un'ennesima

medaglia d'oro, mentre subito dopo a Venezia gli è consegnata una laurea honoris causa.

Ferve anche l'attività professionale e Wright, a partire dagli anni quaranta e sino alla morte avvenuta nel 1959 all'età di novantadue anni, fa fatica a stare dietro alle numerose commissioni di progetti, soprattutto case unifamiliari che gli vengono continuamente richiesti da un pubblico sempre più appassionato alla sua opera. Tra i suoi clienti, facoltosi uomini di affari e personaggi del mondo dello spettacolo – nel 1957 la celebberrima coppia Marylin Monroe e Henry Miller-, ma anche famiglie con possibilità economiche più limitate che ricorrono all'autocostruzione o alla realizzazione per fasi successive. A diffondere il mito di Wright, visto come un genio creativo disposto a combattere contro il mondo intero pur di conservare l'integrità della propria arte, è la scrittrice Ayn Rand che nel 1943 pubblica il libro The Fountainhead che nel 1949 verrà trasposto in un film di successo interpretato da Gary Cooper e Patricia Neal.

Tra le opere eseguite nel dopoguerra il Museo Guggenheim (1943-1959) è la più nota. Con le due spirali (una più grande e una più piccola legate tra loro da una fascia che, secondo una idea ripresa dagli edifici della Johnson Wax, funziona come una ideale cintura di trasmissione) che si aprono verso l'alto è insieme un organismo che propone un modo nuovo di vedere l'arte, una sfida alla staticità della legge di gravità e una critica alla griglia ortogonale della città di Manhattan. I visitatori, diversamente dai musei tradizionali dove sono posti di fronte a sequenze più o meno articolate di stanze, arrivano, condotti da ascensori, sulla sommità dell'edificio e da qui discendono lungo una rampa con una passeggiata durante la quale incontrano le opere d'arte. L'idea, affascinante per il suo carattere dinamico e per la possibilità che dà di poter godere dell'intero

museo da ogni sua parte, presenta tuttavia alcuni inconvenienti che causano una ininterrotta conflittualità tra l'architetto e il direttore del museo, James Johnson Sweeney. Il più rilevante è che gli interpiani nelle zone in cui sono esposte le opere d'arte sono troppo bassi per le dimensioni crescenti delle opere d'arte contemporanee (Wright risponde a questa critica dicendo che se fosse stato per lui gli artisti avrebbero potuto anche tagliare le tele troppo grandi). La luce proviene, poi, dai tagli orizzontali che all'esterno segnano la spirale e cioè proprio dalla parete dove si trovano i quadri – e non solo dall'alto come sarebbe auspicabile – con un possibile effetto di abbagliamento. Le pareti inclinate, inoltre, poco si prestano ad appendervi i quadri a meno che, per avere questi ultimi a piombo, non si utilizzino dei distanziatori metallici che Wright aveva previsto. Infine Sweeney avrebbe preferito un colore bianco per le pareti, mentre per Wright il bianco è un non colore, il risultato di una incapacità di scelta cromatica. Modificato gravemente ma non sostanzialmente dopo la morte dell'architetto, quando viene inaugurato, il Guggenheim è comunque un oggetto talmente affascinante che ben presto diventa un landmark della città di New York. Prefigura una sempre più marcata linea di tendenza, verso oggetti a forte carattere iconico, che d'ora in poi si affermerà nelle città americane e europee: dalla Sidney Opera House di Utzon sino al Geggemheim Museum di Bilbao di Gehry.

Del 1949 è la realizzazione della chiesa unitaria di Madison, un'opera dove Wright sembra rifare i conti con la stagione delle Prarie House. L'edificio si distende lungo la linea del tetto, la cui gronda corre poco sopra la linea del terreno, relazionandosai con il morbido andammento del paesaggio circostante, per poi impennarsi in corrispondenza della grande vetrata che illumina la sala destinata al culto.

Nel 1950 e 1951 con le case per David Wright e per la famiglia Friedman, l'architetto sonda le geometrie curve, dimostrando che anche con forme così difficilmente organizzabili si possono produrre organismi unitari caratterizzati da una coinvolgente dinamica spaziale. Dimostrazione questa che gestirà impeccabilmente nel complesso di Marin County (1957-62), un intervento pensato alla scala territoriale, ritmato da tutte le variazioni dello schema ad arco.

Tra il 1952 e il 1956 con la Price Tower a Bartlesville in Oklahoma sperimenta una strategia per realizzare un edificio a torre di venti piani senza le semplificazioni che caratterizzano gli edifici alti del periodo: banali prismi con anonime sequenze di bucature o pareti a specchio.

Nel 1956 con il progetto per un grattacielo alto un miglio, Wright mostra che nella città territorio l'unica dimensione da evitare è quella intermedia perché non ha né la capacità di legare l'abitare al suolo – così come avveniva con la città orizzontale di Brodoacre – né quella di proiettarlo verso il cielo così come accade con questo edificio di oltre un chilometro e mezzo d'altezza nel quale possono operare 120.000 abitanti.

Infine, con la sinagoga Beth Sholom di Elkins Park (1959) riprende il tema dell'edificio a pianta centrale, illuminandolo con la luce filtrata attraverso il rivestimento trasparente.

2.5 Mies americano

Nel 1947, il Museum of Modern Art, su interessamento di Philip Johnson, decide di tributare un omaggio Mies, organizzandogli una personale e pubblicandogli una monografia. La mostra presenta una ampia panoramica dei lavori dell'architetto: da casa Kröller del 1912 al padiglione di Barcellona del 1929 sino ai più recenti progetti in corso di realizzazione. L'evento ha una grande eco e

non solo tra gli architetti newyorkesi. Tra i tanti che si recano alla mostra vi sono, per esempio, Charles Eames il quale scriverà un articolo per Arts and Architecture e Frank Lloyd Wright, che così gli rende pubblico riconoscimento anche se poi, esibizionista come sempre, durante la vernice, fa alcuni commenti a sproposito sul "quasi nulla" miesiano, storpiato in un "tanto rumore per nulla", che contribuiscono a freddare i rapporti tra i due (ricordiamo che Mies era rimasto affascinato dalla figura di Wright,tanto da andarlo a trovare a Taliesin non appena giunto negli Stati Uniti e che Mies è l'unico degli architetti contemporanei europei che il maestro americano mostra di apprezzare).

A colpire l'immaginazione del pubblico americano è l'uso poetico dell'acciaio e del vetro, due materiali che, nell'impiego che ne fa Mies riescono a conferire alle costruzioni una monumentalità lontana dalla retorica degli edifici pubblici realizzati nei terribili anni Trenta dai regimi totalitari e, allo stesso tempo, una leggerezza e trasparenza che esaltano la tecnologia di una nazione uscita vincitrice dal conflitto mondiale e dotata di un apparato industriale moderno ed efficiente.

Tra i progetti più recenti presentati alla mostra vi sono casa Farnsworth (1945-1951) e gli edifici per l'Illinois Institute of Technology di cui Mies è direttore già dal 1937, anno del suo trasferimento negli States.

La prima è una glass house, un edificio caratterizzato da pareti vetrate che sarà completato nel 1951: ne saranno influenzati, tra gli altri, gli Eames, Raphael Soriano, Craig Ellwood e gli altri architetti della West Coast – che però, come abbiamo visto, declineranno il tema della costruzione in acciaio e vetro in termini più prammatici e meno lirici – e Philip Johnson che ne riprenderà il disegno per la propria abitazione a New Canaan, completata nel 1949.

Appesa su due file di quattro pilastri in ferro ad ali larghe, Casa Farnsworth flotta ad un metro e mezzo di altezza sopra il terreno. Vi si accede mediante due rampe di gradini intervallati da una piattaforma sfalsata rispetto alla casa e posta ad una altezza intermedia. Nonostante l'uso di materiali industriali che ne rendono l'immagine decisamente contemporanea, vengono alla mente le abitazioni tradizionali giapponesi e il dialogo che queste intessono con la natura circostante. E, in effetti, vi è in Casa Farnsworth una spazialità fluida e una ricerca ossessiva del dettaglio e della perfezione formale che ricordano la cultura orientale: a partire dalla volontà di eliminare ogni imperfezione delle opere in ferro mediante una preliminare sabbiatura e successiva pittura con vernice bianca sino alla cura con la quale è realizzato il corpo centrale di servizio rivestito in legno ed eseguito da un artigiano tedesco di fiducia dell'architetto.

Su un registro simile, anche se pensati per un contesto più urbano, sono gli edifici per il campus dell'ITT. I primi ad essere realizzati sono il Laboratorio di Ingegneria chimica e Metallurgia, l'Istituto di Chimica e l'Alumni Memorial Hall (1945). Esibiscono la struttura metallica dipinta in nero e sono tamponati con parapetti in mattoni color sabbia sopra i quali sono montate le vetrate delle finestre. L'impressione è della massima leggerezza e trasparenza nonché di un rigoroso formalismo minimalista che evita effetti decorativi, per prediligere soluzioni di dettaglio tanto semplici quanto raffinate. Più appariscente, grazie all'uso di travi estradossate che coronano l'edificio e all'espediente della piattaforma di accesso già messa a punto con casa Farnsworth, è l'edificio per la Crown Hall e Scuola di Architettura e Design (1950-56).

Nel 1946 Mies incontra Herbert Greenwald un imprenditore di origini ebraiche il quale gli commissiona prima i Promontory

Apartaments (1946-49), un edificio di 22 piani con struttura in cemento con tamponamenti in mattoni fino all'altezza del parapetto, poi le torri al Lake Shore Drive, 860-880, di 26 piani, interamente realizzate in ferro e vetro (1948-1951). Con la loro immagine trasparente costituiscono una novità per Chicago e, alla fine, si rivelano anche una operazione economica conveniente, costata 112 dollari al metro quadrato, una cifra minore di quella richiesta da altri sistemi costruttivi, e formalmente così convincente da rappresentare un motivo di ispirazione per numerosi edifici degli anni 50, tra i quali Lever House a New York, realizzata nel 1952 da Gordon Bunshaft, della SOM. Tra il 1953 e il 1956, Mies continua la sua sperimentazione realizzando, sempre a Chicago, i Commowealth Preomenade Apartaments (1953-56) dove nasconde la struttura dietro a un curtain wall intervallato dai consueti travetti a T. Ma l'occasione più importante gli viene dall'incarico – procuratogli da Philip Johnson – di realizzare un grattacielo, il Seagram Building a Park Avenue, nel pieno centro di Manhattan (1954-58). Nonostante un regolamento edilizio impossibile che, per massimizzare le superfici costruibili, impone edifici a gradoni, Mies disegna un prisma perfetto arretrato rispetto all'allineamento stradale. La minore volumetria è compensata dalla maggiore essenzialità della costruzione e dalla realizzazione di una piazza antistante l'ingresso dalla quale si può meglio apprezzare l'austero curtain wall in bronzo e in vetro scuro dell'edificio. Non si potrebbe pensare a una soluzione più essenziale ed elegante. Con il Seagram "il meno" è effettivamente "il più" e Mies realizza concretamente quell'ideale di classica perfezione che persegue da quasi trent'anni di attività e che trova le sue radici nei progetti europei degli anni Venti e Trenta. Il prezzo da pagare, tuttavia, è quello di una rigidezza eccessiva, di un'algida monumentalità che

non esita a sacrificare la fluida e avvincente spazialità che aveva caratterizzato le opere precedenti: dai grattacieli di cristallo, alla casa Tugendhat, al padiglione di Barcellona. Dopo il Seagram non resta che il silenzio.

2.6 Endless House

Mentre Mies propone architetture sempre più astratte e minimali, lo scultore-architetto Frederick Kiesler, fedele ai principi del correalismo – li abbiamo brevemente illustrati nel capitolo precedente, parlando del progetto per la galleria Art of This Century per la Peggy Guggenheim – lavora alla Endless House, una casa senza fine, pensata come un guscio all'interno del quale gli ambienti si susseguono in un continuum spaziale. Ad essere banditi sono l'angolo retto e la griglia funzionalista, due principi contro i quali nel 1949 Kiesler scrive il saggio dal titolo Pseudofunzionalismo dell'architettura moderna. Infatti, come testimonia la scelta di adoperare per la Endless forme che ricordano le caverne e i rifugi ancestrali, al di là dell'orizzonte seducente ma arido dell'intelletto, sono le ragioni del cuore che impongono uno spazio infinito, denso di riferimenti simbolici e archetipici.

Personaggio atipico, Kiesler è sostanzialmente isolato dalla cultura ufficiale. Philiph Johnson, curatore del Moma e in quegli anni totalmente preso dalla poetica miesiana del quasi nulla, ne sottovaluterà, per esempio, l'opera come onestamente riconoscerà più tardi: "noi lo sentimmo un nemico (anche perché) la galleria Art of this Century per Peggy Guggenheim (1942)… fu un attacco a quella che noi credevamo allora dovesse essere l'architettura moderna". Anche se, con la consueta intelligenza e preveggenza, già dal 1951 acquisterà per il museo il modello in creta della Endless e nel 1953 gli commissionerà una scultura in legno per la propria

casa a New Canaan.

Dell'importanza dell'opera di Kiesler si accorgono invece artisti ed eretici. Il compositore John Cage afferra immediatamente la rilevanza di opere architettoniche e scultoree che esaltano il vuoto, il nulla-fra-le-parti (nothing-in-between). La coreografa Marta Graham gli commissiona scenografie per i propri balletti sperimentali. E simpatia per la sua opera avranno Louis Kahn, che ne apprezzerà l'ansia simbolica antifunzionalista, e Buckminster Fuller con il quale nel 1952 esporrà al MoMA nella mostra, Two Houses. New Ways to Build, nella quale sarà esposto il modello in creta della Endless, accanto a una cupola geodetica.

Tra il 1959 e il 1960, Kiesler propone un'altra versione, più articolata, della Endless esponendola nella mostra Architettura visionara, svoltasi al MoMa nel 1960. Nel 1961 i principi della Endless confluiscono nel progetto per l'Universal Theatre, una imponete struttura con due sale di 1600 e 600 posti, all'occorrenza trasformabili. Dal 1957 (sarà completato nel 1964) lavora al tempio del libro a Gerusalemme, l'unica opera di grande respiro che riesce a concretizzare. Il risultato, per quanto affascinante, nella successione degli spazi aperti e chiusi e nell'uso di forme inconsuete per la tradizione architettonica occidentale, testimonia però la distanza tra gli aspetti lirici dei suoi ben più affascinanti progetti teorici e la più prosaica realtà di un processo costruttivo che, forse per mancanza di esperienza, non riesce a padroneggiare completamente.

2.7 Niemeyer

È Oscar Niemeyer che introduce in Brasile il linguaggio razionalista di Le Corbusier. Già nel 1936 con Lúcio Costa, Jorge Machado Moreira e Alfonso Edoardo Reyde invitano il maestro

svizzero-francese ad assumere il ruolo di consulente per il Ministero dell'Educazione a Rio de Janeiro (completato nel 1945), un edificio caratterizzato da una piastra e da una torre di quattordici piani poggiante su pilastri e orientata lungo la direzione nord-sud, con il lato nord schermato da brise soleil in cemento e pannelli mobili in absesto. Sulla terrazza, trattata secondo i principi del tetto giardino, è ubicato un ristorante affiancato dai torrini degli ascensori e dai serbatoi d'acqua, realizzati come se fossero oggetti scultorei e rivestiti con brillanti mattonelle color blu.

Nel 1940, con la chiesa di San Francesco ad Assisi a Pampulha, Niemeyer mette a punto il proprio personale linguaggio, caratterizzato dall'uso del cemento armato a faccia vista umanizzato attraverso il ricorso a forme curve e l'inserimento di macchie di colore, anche in questo caso ottenute con il rivestimento a maioliche. "Gli angoli retti creati dall'uomo, duri e inflessibili ", afferma, "non mi attirano". E difatti nel Casinò di Pampulha (1940-42) i volumi curvi della sala da ballo si integrano con quelli più squadrati delle sale da gioco, a loro volta supportati da pilastri di diverse altezze per integrarsi con la complessa orografia del posto e collegati tra loro mediante rampe.

Progettista di successo, nel dopoguerra, Niemeyer è autore di numerosi progetti, alcuni decisamente speculativi, tra questi alcuni giganteschi hotel, ma comunque umanizzati da linee sinuose e da un magistrale controllo del disegno d'insieme, ridotto a pochi ma plasticamente significativi elementi. Tra il 1947 e il 1952, a testimonianza di un riconosciuto successo internazionale, è coinvolto con Le Corbusier e altri nella complessa vicenda della progettazione del Palazzo delle Nazioni Unite a New York.

Ma il suo capolavoro è una semplice abitazione, realizzata per se stesso, nel 1953 presso Rio de Janeiro. Il modello preso a riferimento

è la casa Farnsworth realizzata da Mies tre anni prima: una glass house inserita nel paesaggio circostante. Ma mentre la casa di Plano è, per quanto ineccepibile in ogni suo più minuto dettaglio, una scatola, quasi un'ascetica idea platonica, la casa di Niemeyer non ha un solo angolo retto ed è pensata come un susseguirsi di sensuali curve che ricordano le opere biomorfe di Hans Arp e di Alexander Calder o, se vogliamo restare a Mies, il suo progetto ben più espressionista per un grattacielo di cristallo del 1922 (mentre le estremità che avvolgono il soggiorno e la sala da pranzo, risolte con tramezzi curvi in legno ricordano la celeberrima parete in ebano di casa Tugendhat). Vi sono alcuni riferimenti a Wright, per esempio nella roccia che entra dentro la casa e che, così, la lascia sospesa in una dimensione a metà tra l'artificiale e il naturale.

Si racconta che Mies rimase non poco scioccato dalla vista di un'opera così fortemente edonista, così barocca: "questa è una piccola costruzione, molto bella ma irripetibile" disse, non senza una punta di sgomento. E in effetti, le forme dinamiche e fluttuanti di Niemeyer mostrano che il linguaggio moderno può vivere benissimo senza il moralismo etico tipico delle realizzazioni dei Maestri, trasformandosi in un linguaggio piacevole, sensuale e fortemente comunicativo: insomma popolare.

Un aspetto che non sfugge a Juscelino Kubitschek, il neo presidente della repubblica, il quale, passeggiando nel giardino della casa, propone a Niemeyer di realizzare, insieme con Lúcio Costa, Brasilia, la nuova capitale.

2.8 L'architettura organica di Scharoun

Costretto durante il nazionalsocialismo ad abbandonare l'attività professionale e a limitarsi alla progettazione di qualche casa unifamiliare, Hans Scharoun, dopo la fine della guerra,

trova impiego come direttore della sezione edilizia e abitazioni della Grande Berlino. Nel 1946 organizza una mostra con il gruppo Planungskollektiv che illustra una ipotesi innovativa per la ricostruzione di Berlino. Licenziato dal Comune a causa di un cambiamento di orientamento politico della giunta, nel 1947 è chiamato alla Technische Universität di Berlino dove insegnerà sino al 1958. Ciò gli permetterà di dedicarsi, con la necessaria tranquillità economica, ai concorsi, una attività in cui riceverà numerosi riconoscimenti ma pochi incarichi.

Nel 1951 nella città di Darmstadt si svolge una conferenza dal titolo "Mensch und Raum", l'uomo e lo spazio. Scharoun è invitato insieme ad altri architetti tedeschi quali Otto Bartning, Rudolph Schwarz, Egon Eiermann, sociologi di fama internazionale quale Max Weber e filosofi del calibro di José Ortega y Gasset e Martin Heidegger. Quest'ultimo presenta per l'occasione una lezione dal titolo Bauen, wohnen, denken, che, nonostante i trascorsi nazisti del filosofo, sarà interpretata come una critica tra le più profonde al funzionalismo a favore di una concezione dell'abitare che riscopre il senso più autentico dei valori della tradizione e dell'attaccamento alla terra. Scharoun ritrova nelle parole di Heidegger temi che da sempre sono stati cari alla ricerca espressionista ed organica e annota con cura il testo del filosofo. In occasione della conferenza, così come gli altri architetti invitati, Scharoun espone un progetto. Il suo è per una scuola e suscita uno straordinario interesse per i criteri innovativi che la informano. Nuova è la concezione delle aule concepite come cluster di ambienti che si relazionano agli spazi comuni e alla natura circostante. Nuova è la composizione d'insieme che abbandona i modelli gerarchici ottocenteschi per proporre spazi informali e dinamici. Nuovo è, infine, l'aspetto di insieme che ricorda un'immagine comunitaria, quasi da villaggio

medioevale, o, meglio, un organismo organico che nasce dalla natura, secondo i suggerimenti dell'amico e maestro Hugo Häring con il quale Scharoun è in contatto.

Impegnato nella ricostruzione, Scharoun realizza numerosi complessi abitativi. Si caratterizzano per l'attenzione, quasi ossessiva, alla pianta e per la ricerca delle migliori soluzioni dal punto di vista tecnologico e distributivo. Nel complesso Romeo e Giulietta a Stoccarda (1954-1959), sonda due diversi schemi distributivi: con abitazioni accorpate intorno a un corridoio centrale e con un ballatoio semicircolare. In entrambi i casi l'obiettivo è realizzare appartamenti possibilmente ciascuno diverso dall'altro, ben illuminati e con vista. Non riusciamo a pensare a una ricerca che differisca in maniera così radicale sia da quella di Le Corbusier che di Mies. A Stoccarda manca, infatti, la fissazione per la standardizzazione e l'unificazione dell'Unità di abitazione di Marsiglia e l'ossessione di rigore e di semplificazione formale delle torri in cristallo per Chicago (qualcuno ha fatto notare anche che mentre gli edifici di Mies al Lakeshore Drive sono contrassegnati da semplici numeri, le due torri di Scharoun sono battezzate con un nome poetico che allude alla loro forma, semicircolare e accogliente per Giulietta, prismatica per Romeo). Inoltre Scharoun mostra che si può realizzare ottima architettura senza troppe fisime formaliste: la complessità, infatti, non nasce dalla riduzione dei problemi a una rigida concezione estetica ma dalla ricerca, senza preconcetti, della migliore soluzione all'interno di un organismo in cui le singole parti sono tra loro interrelate.

Tra i numerosi concorsi ai quali Scharoun partecipa nel periodo, ve ne sono diversi per strutture teatrali e musicali. È interessante quello per il teatro di Mannheim anche perché allo stesso vi partecipa Mies. Questi propone un elegantissimo prisma ritmato

da travi reticolari estradossate, tanto perfetto che nelle immagini di presentazione del progetto l'architetto fa di tutto per non mostrare l'ingombrante torre scenica. Il progetto di Scharoun invece si confronta con il contesto urbano e con i problemi tecnici di un teatro: da qui la proposta di una forma articolata ed innovativa per il foyer e per la scena. Un ulteriore tassello nella ricerca di una forma organica per questo tipo di struttura che prelude all'edificio della Filamonica di Berlino, realizzato tra il 1956 e il 1963. Ne parleremo nel prossimo capitolo.

2.9 La nuova vita di Kahn

Louis Kahn matura una notevole esperienza professionale con due personaggi di prima grandezza: con George Howe e, dal 1941, con Oscar Storonov. Il primo è l'autore di uno dei primi edifici moderni americani, il Philadelphia Saving Fund Building (1929-32); il secondo è un seguace del Movimento Moderno, dotato di notevoli doti organizzative, che aveva curato il primo volume dell'opera completa di Le Corbusier.

Con Howe, Kahn realizza numerosi edifici, tra i quali 500 unità abitative a Pine Ford Acres a Middletown e 1000 altre a Pennipark Woods a Filadelfia. Con Storonov partecipa ai programmi per la costruzione di abitazioni standardizzate realizzate dal governo americano durante gli anni della guerra. Progetti questi apprezzati dalla critica a lui contemporanea e per i quali è invitato nel 1942, dalla rivista Architectural Forum per l'iniziativa New Buildings for 194X (che potremmo tradurre come:nuovi edifici per gli anni Quaranta) e alla mostra del MoMA, Built in USA 1932-1944.

Nel 1947 Kahn decide di mettere studio da solo e di cominciare la sua carriera accademica presso la Yale University come visiting critic. L'esperienza didattica gli darà modo di mettere a punto,

chiarendole, le proprie idee e di incontrare, all'interno del campus, molti protagonisti del dibattito architettonico. A Yale, nel corso degli anni, infatti ha modo di frequentare Pietro Belluschi, Eero Saarinen, Philip Johnson, lo storico Vincent Scully,che avrà un ruolo non secondario nel promuoverlo come architetto, il pittore Josef Alberts, reduce dal Bauhaus e con il quale avrà un proficuo scambio di opinioni a proposito della costruzione della forma. Costretto, per recarsi a Yale, a fare il pendolare con Filadelfia, la città in cui vive, Kahn incontra nei suoi viaggi in treno Buckminster Fuller, un protagonista dell'architettura contemporanea, per molti versi a lui antitetico – per la sua ricerca di un'architettura tecnologicamente all'avanguardia, caratterizzata dalla leggerezza – ma con il quale condivide la passione per l'aspetto strutturale della costruzione. E a Yale insegna anche l'amico ed ex socio Howe che sarà, insieme a Johnson, determinante nell'assegnazione dell'incarico della realizzazione della Art Gallery della Yale University. È il 1950, un anno per Kahn di grandi svolte in cui diventa professore di ruolo e in cui, ospite della American Academy, effettua un viaggio a Roma particolarmente importante per la sua formazione. Affascinato dai Fori, da Villa Adriana e dalle rovine imperiali, Kahn ha modo di mettere in crisi le concezioni funzionaliste del Movimento Moderno per un approccio più attento alla storia e alla monumentalità. Il cambiamento, a dire il vero, non è repentino. Già nel 1944 forse sotto l'influenza di Siegfried Giedion – il quale nel 1943 aveva scritto il saggio Una nuova monumentalità – Kahn aveva pubblicato un o scritto dal titolo Monumentality, definendola come quella qualità degli edifici che, inseguendo un ideale di perfezione, si pongono al di fuori del tempo e sono caratterizzati dalla perfezione strutturale e da una insita grandezza, che ricorda quella dell'architettura romana. Tuttavia, a differenza, delle elaborazioni successive, nel 1944 vede

ancora la monumentalità con gli occhi di un architetto formatosi nel panorama a lui contemporaneo. Da qui il suggerimento di esili strutture in ferro che verranno più tardi abbandonate a favore di un'architettura dal più forte effetto materico che impiegherà prevalentemente il calcestruzzo armato e il mattone.

Comunque stiano le cose, nel 1950 Kahn è già a un professionista maturo, che ha superato i quarantacinque anni (è nato nel 1901 a Saarema in Estonia) e che ha al suo attivo una lunga esperienza lavorativa. L'Art Gallery della Yale University, completata nel 1953, segna uno stacco netto dai canoni dell'International Style. Per l'uso, innanzitutto, dei materiali: all'esterno predomina il mattone e le sia pure ampie pareti vetrate sono trattate più come finestre che come curtain wall: sono, infatti, separate tra di loro verticalmente da lesene murarie e in orizzontale dal segno dei solai. Ma dove lo stacco è più netto è nello spazio interno, scandito dalla rigida geometria della pianta e dal soffitto cassettonato a tetraedri che ricorda le geometrie spaziali di Buckminster Fuller, ma declinate con un senso di gravitas romana tipicamente kahaniano. Gravitas sottolineata dalla rigida separazione tra spazi serviti e spazi serventi (sarà questa una delle caratteristiche delle opere successive) e da inserti scultorei dal potente effetto plastico. Spicca il corpo scale dove un sistema di rampe triangolari è contenuto all'interno di un cilindro in calcestruzzo illuminato dall'alto: un esercizio di stile che prefigura la produzione successiva fatta dall'accostamento di geometrie elementari e dall'uso scenografico della luce naturale.

Nel 1954 Kahn lavora al Jewish Community Center a Trenton. Oramai la sua produzione è fortemente segnata in chiave tettonica, anche se per il piano del centro di Filadelfia (1956) continua a disegnare, accanto a robusti volumi puri in mattoni, eleganti edifici zigzaganti con strutture triangolari in ferro, in cui si legge

chiaramente l'influsso di Buckminster Fuller e degli architetti del Team 10 con i quali Kahn è, oltretutto, in contatto. Non poca influenza in questa svolta storicista, che sarà definitiva, ha il saggio, scritto nel 1952 da Kaufmann dal titolo Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux e Lequeu che darà modo a Louis Kahn di ritornare sulla propria formazione Beaux Art ricevuta durante gli studi universitari grazie all'influenza del professore Paul Philippe Cret e orientata sia sui giochi combinatori di forme classiciste del Durand sia sugli esercizi di logica strutturale derivati da Viollet le Duc.

Lo Jewish Community Centre è caratterizzato da due moduli quadrati, di metri 3,5x3,05 e di metri 6,10x6,10, e uno rettangolare, di metri 3.05x6,10. Su ciascun modulo, segnato da angoli molto marcati, si poggia un tetto a quattro falde la cui ripetizione conferisce all'edificio un aspetto a metà tra il gioco (sembra una costruzione con fatta con i mattoncini della Lego) e l'arcaico (la pianta rassomiglia a quelle di Boulleè o di Durand).

2.10 Aalto. Due capolavori

Dopo la guerra, Alvar Aalto è invitato come visiting professor al Massachusetts Institute of Technology (MIT). Affascinato dalla cultura tecnologica americana, ne avverte, allo stesso tempo i limiti: l'industrializzazione eccessiva, la standardizzazione, la disumanizzazione della produzione. Vede, invece, nella figura di Frank Ll. Wright una chiara sintesi, l'indicazione di una direzione verso la quale muoversi. E forse a Wright si ispira quando realizza la Baker House (1946-1949), un edificio destinato a dormitorio per gli studenti del MIT. La costruzione, realizzata prevalentemente in mattoni a faccia vista, si presenta con un doppio fronte: ondulato con una soluzione a doppia curva sul lato prospiciente il fiume, al

fine di garantirne a quasi tutte camere il panorama; segmentato in una spezzata lungo il lato che affaccia sul campus dove si trova l'ingresso e dove, in alto, aggettano i corpi scala, disposti in sequenza e che spezzano in due, lungo la diagonale, il prospetto dell'edificio con una soluzione che sarebbe stata ancora più brillante se la parte superiore, invece che intonacata per ragioni di budget, fosse stata rivestita con piastrelle, come era previsto in fase di progetto. È interessante notare che sempre per gli studenti del MIT, Gropius, con il suo studio the Collaborative Architects, realizzano negli stessi anni (1948-1950) gli Harkness Commons, anch'essi destinati a dormitorio. La differenza tra i due approcci non potrebbe essere maggiore. Gli edifici di Gropius denunciano un approccio ancora legato allo stile Bauhaus, mentre la Baker House già prefigura nuove direzioni di ricerca, e non solo in senso organico: vi si può intravedere un cero gusto brutalista che sarà caratteristico di molte architetture degli anni Cinquanta in Europa e negli Stati Uniti.

Tornato in Finlandia, Aalto si trova alle prese con numerosi incarichi, numerosi dei quali ottenuti a seguito di concorsi di progettazione. L'opera più significativa di questi anni è il centro civico di Säynätsalo (1948-1952). Si caratterizza per la semplicità dell'impianto a C che viene racchiuso da un corpo di fabbrica lineare antistante che così delimita una sorta di corte aperta tale da comunicare sia la sensazione di intimità propria di un edificio claustrale sia il senso di apertura desiderabile in una struttura pubblica. Sensazione, quest'ultima, sottolineata da una scala rivestita in granito e una d'erba, che si interpongono tra i due edifici – quello a C e quello lineare – e colmano il dislivello tra il terreno circostante, posto più in basso, e la corte, posta più in alto. A contrastare l'orizzontalità del progetto provvede la sala consiliare, posta sul terzo livello (secondo rispetto alla corte). Conferisce

all'intera composizione, anche grazie all'accorgimento di far confluire dissimetricamente le due falde del tetto verso l'interno, un aspetto decisamente pittoresco, quasi neo-medioevale; mentre dal punto di vista della percorrenza costituisce l'ultima stazione di una promenade architecturale che si snoda allo spazio esterno, alla corte e, poi, mediante una scala interna, alla sala consiliare. Disegnato con mano felice e leggera, il centro civico di Säynätsalo si fa notare per l'uso di tre materiali – i mattoni, il legno e il vetro – e per una serie di incantevoli dettagli, quali per esempio le capriate a ventaglio del soffitto dell'aula consiliare. Comunicano l'idea di una amministrazione pubblica poco istituzionale, per nulla burocratica, vicina al cittadino. Esattamente il contrario di quanto avviene in altri Paesi Europei e, soprattutto in Italia, dove l'immagine dell'istituzione pubblica è ancora affidata a forme monumentali e a materiali, quali il marmo, usati retoricamente.

2.11 L'Italia tra organicismo, neorealismo e nostalgia della storia

Uscita a pezzi dall'esperienza della guerra, l'Italia si trova a dover fronteggiare la ricostruzione con una industria edilizia arretrata e un sistema politico-economico inidoneo a fare prevalere le ragioni della programmazione e dell'industrializzazione rispetto alle speculazioni della rendita fondiaria e dello sfruttamento di una forza lavoro abbondante e a basso costo. Gli stessi architetti, molti dei quali sono stati compromessi a livello ideologico con il passato regime fascista, sono refrattari alla tecnologia e alla razionalizzazione e propendono per un'architettura celebrativa e monumentale oppure intimista e vernacolare: da qui un'edilizia anacronistica che non esita a usare tecniche desuete, con conseguente spreco di lavoro e di materie prime, e che, nei casi peggiori, indulge nella

decorazione ed è allergica a qualunque ipotesi di normalizzazione e standardizzazione.

In questa luce, anche lo sforzo del Centro Nazionale delle Ricerche e dell'USIS di pubblicare nel 1946 il Manuale dell'Architetto curato da Cino Calcaprina, Aldo Cardelli, Mario Fiorentino, Mario Ridofi e Bruno Zevi appare quasi titanico: nonostante si tratti di un volume prammatico, attento alla realtà artigianale del Paese e certamente non rivoluzionario, appare, infatti, come un coraggioso tentativo di avvicinamento a un approccio sistematico "redatto da italiani su modelli americani".

A premere per una sprovincializzazione del clima culturale è Bruno Zevi, tornato, con gli alleati, dagli Stati Uniti, dove si era rifugiato per sfuggire alle persecuzioni razziali e si era laureato ad Harvard con Gropius. Nel 1945 pubblica il saggio Verso un'architettura organica, che rilancia in Italia le figure di Frank Lloyd Wright e di Alvar Aalto e, nello stesso anno, partecipa, con Eugenio Gentili, Luigi Piccinato, Enrico Tedeschi, Cino Calcaprina, Silvio Radiconcini alla redazione di Metron, una rivista che ha il merito di rilanciare l'architettura contemporanea con servizi su quanto di meglio si viene realizzando in Europa, negli Stati Uniti (tra i collaboratori vi è anche Lewis Mumford) e in Italia, per esempio con il quartiere sperimentale QT8 realizzato a Milano su progetto di sistemazione urbanistica di Piero Bottoni.

Nel luglio del 1945, su iniziativa di Zevi, è fondata l'APAO, l'Associazione per l'Architettura Organica. Riunisce i migliori architetti del Paese e dura sino al 1950. Tre i principi dell'associazione, come si evince dal testo della dichiarazione dei principi, apparso nel numero 2 di Metron: il rifiuto dei rigurgiti classicisti e stilistici per abbracciare l'architettura funzionale nella sua ultima evoluzione, cioè l'architettura organica; la consapevolezza che l'architettura

organica è una attività sociale, tecnica e artistica diretta a creare l'ambiente per una nuova civiltà democratica quindi diretta all'uomo e modellata secondo la scala umana e in antitesi il monumentalismo asservito ai miti statali; la fiducia nella libertà architettonica pur nei limiti tracciati dalla pianificazione urbanistica.

Nata con la funzione di fungere da elemento di aggregazione e di unificazione di un panorama nazionale diversificato, l'APAO poco riesce a mediare tra le differenti tradizioni e caratteristiche locali e soprattutto tra le due principali scuole: la milanese, più vicina al razionalismo, e la romana, più attenta alla materia e agli effetti plastici. Una differenza che emerge anche nelle opere più importanti del primo dopoguerra: il Monumento alle Fosse Ardeatine, realizzato a Roma da Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli, Mario Fiorentino e Giuseppe Perugini (1944-47) e il Monumento ai caduti nel campi di concentramento in Germania realizzato nel 1946 a Milano dal gruppo BBPR (Ludovico Belgiojoso, Enrico Peressutti e Ernesto Nathan Rogers). Il primo è caratterizzato da un pesante monolite che, quasi abolendo la legge di gravità, si libra, coprendolo, sullo spazio aperto nel quale sono disposte le tombe dei caduti, il secondo è un aereo volume virtuale idealmente delimitato da leggere aste in ferro e esili pannelli, liberamente ripreso dagli allestimenti di Persico.

Tra i romani, sono soprattutto Mario Ridolfi e Ludovico Quaroni, a spingere per un'edilizia radicata nella tradizione storica e artigianale italiana. Entrambi propongono, per il concorso per il fabbricato viaggiatori della stazione Termini (1947), un atrio scandito da pilastri binati che sorreggono delle volte e che ricorda le forme dei grandi complessi monumentali dell'antica Roma. Entrambi collaborano (insieme a numerosi e promettenti giovani: Carlo Aymonino, Carlo Chiarini, Mario Fiorentino, Maurizio

Lanza, Federico Gorio, Sergio Lenci, Piero Maria Lugli, Carlo Melograni, Giancarlo Menichetti, Giulio Rinaldi e Michele Valori) al quartiere INA-Casa sulla via Tiburtina a Roma (1949-1954) nel quale sono riprese le forme dell'edilizia tradizionale, dei borghi, dello strapaese. Il quartiere, che più tardi sarà soprannominato dallo stesso Quaroni "il paese dei barocchi", rappresenta una definitiva presa di distanza dal razionalismo e dalla architettura organica e, insieme, l'accettazione del ritardo tecnologico italiano. Lo testimoniano la cura, ossessivamente manierista se non – appunto – barocca, dei particolari costruttivi in mattoni o in ferro battuto eseguiti con perizia artigianale, i tetti in tegole, l'estetica del frammentario e del pittoresco. Sono la manifestazione dello stesso atteggiamento populista messo in scena dalla contemporanea cinematografia neorealista: da qui la definizione di neorealismo architettonico.

Tra le opere migliori di questa tendenza, nelle quali la ripresa di etimi popolari rappresenta anche una presa di distanza dai più sofisticati ma decadenti valori figurativi dell'alta borghesia, è da annoverare il progetto per La Martella a Matera redatto nel 1951 da Quaroni, Luigi Agati, Federico Gorio, Piero Maria Lugli, Michele Valori: un borgo che ruota intorno ad alcuni edifici pubblici aprendosi alla campagna circostante e che cerca, attraverso una strategia rurale e anti-urbana, di compensare, con l'immagine rassicurante del villaggio, gli abitanti – sfrattati dai Sassi – per lo sradicamento subito. Vi sono poi il quartiere INA-Casa a Terni (1949) e il Piano INA-Casa di Cerignola entrambi realizzati da Mario Ridolfi, il quale, per meglio comprendere le esigenze dei futuri abitanti, non esita a trasferirsi in Puglia attivando una metodologia di lavoro sul campo che produce una sintassi architettonica tanto squisita nel suo recupero di tecniche

artigianali quanto fuori dal tempo. Sempre di Ridolfi sono le Torri in viale Etiopia a Roma (1950-54). Si staccano dalla comune edilizia abitativa per l'organizzazione degli spazi condominiali, resi piacevoli anche grazie alla rotazione degli edifici rispetto alla giacitura della strada, e per la diversa colorazione degli intonaci di ciascuna torre rafforzata dall'uso di variopinte maioliche nei parapetti sottostanti le finestre.

All'interno dell'estetica neorealista possono essere ricondotti numerosi altri piani realizzati a seguito del primo settennio INA-Casa, il piano Fanfani diventato legge nel 1949 ed affidato ad Arnaldo Foschini, un architetto compromessosi con il fascismo, che però ha l'intelligenza di chiamare Adalberto Libera a dirigere l'ufficio tecnico, di incaricare Mario De Renzi, Cesare Ligini e Mario Ridolfi di elaborare progetti-tipo e di far affidare gli interventi ai più interessanti architetti della nuova generazione. Tra questi ricordiamo il quartiere San Basilio di Mario Fiorentino (1951) e il quartiere della Falchera a Torino di Astengo, Molli, Boffa, Renacco, Rizzotti (1950-51).

Se l'asse Quaroni-Ridolfi proietta l'architettura romana del primo dopoguerra lungo il versante neorealista, non mancano personaggi che si orientano verso altre direzioni. Tra questi il più dotato è Luigi Moretti autore di tre case albergo a Milano (1948-1950), della palazzina del Girasole a Roma (1947-1950) e della Villa saracena a Santa Marinella (1954). Le prime due riprendono gli etimi razionalisti ma per metterli in crisi, attraverso un raffinato formalismo che non esita a lavorare sulla contrapposizione tra piani e volumi, tra superfici piane e tagli profondi, tra linee ortogonali e inclinate, tra il liscio e il ruvido. La terza è un'opera giocata su generatrici curve che proietta Moretti nella ricerca sullo spazio un tema, che come testimonia lo stesso nome della

rivista da lui fondata nel 1950 – Spazio – lo appassionerà sempre di più. Autore fuori dagli schemi e personaggio compromesso con il passato regime, tanto da essere stato arrestato tra il 1945 e il 1946 per attività filofascista, non godrà di buona critica. Sarà poco apprezzato da Bruno Zevi, che pur riconoscendone il talento, lo terrà a distanza e dai Milanesi che ruotano intorno a Rogers i quali lo accuseranno di formalismo modernistico. Mentre invece è apprezzato dal critico inglese Banham che ne loderà l'approccio decisamente contemporaneo.

Vi sono, poi, le opere dei grandi strutturisti romani: Pier Luigi Nervi e Riccardo Morandi. Il primo realizza tra il 1948 e il 1950 il Palazzo delle Esposizioni di Torino che si caratterizza per sala rettangolare coperta da una volta sottile ondulata ad elementi prefabbricati che si imposta, per mezzo di tre ventagli di raccordo, su setti dalla forma aerodinamica. Dopo le autorimesse di Orbetello del 1935, è la dimostrazione che l'ingegneria, quando si confronta con opere di grande scala, può produrre eccellente architettura. Il secondo, in questi anni, sta brevettando sistemi di precompressione del cemento armato che consentono di ridurre drasticamente le sezioni portanti. Serviranno per realizzare ponti, costruzioni industriali, centrali idroelettriche di grande arditezza tecnologica ed anche strutture cinematografiche quali il Maestoso a Roma, con una sala per 2600 posti, collocata a piano terra di un edificio per abitazioni (altre importanti sale cinematografiche, quali l'Augustus e il Giulio Cesare, erano state realizzate dallo stesso Morandi negli anni Trenta). Entrambi portavoce della grande tradizione ingegneristica italiana, Nervi e Morandi testimoniano che, anche in un paese tecnologicamente arretrato come l'Italia, è possibile perseguire l'innovazione senza cadere nelle logiche dell'artigianato e dello strapaese. Prova ne sia che entrambi verranno chiamati

per importanti lavori all'estero dove godranno di maggiore fama che in Italia: Nervi, per esempio, già nel 1953 sarà coinvolto nella progettazione della Sede dell'Unesco a Parigi.

Se il clima romano, pur con le eccezioni che abbiamo appena individuate, è scisso tra la tendenza organica e il neorealismo populista, l'ambiente milanese si caratterizza per un approccio formalmente più severo ma non meno segnato da ansie storicistiche, cioè, in sostanza, dal problema di come superare l'algida astrazione dell'International Style per produrre edifici in grado di dialogare con la città costruita, con tutte le sue composite stratificazioni stilistiche e temporali. Leader indiscusso di questo filone di pensiero è Ernesto Nathan Rogers, membro del CIAM, autore con il gruppo BBPR di molte tra le più importanti opere realizzate nel periodo, direttore di Domus dal 1946 al 1947 e dal 1954 direttore della rinata Casabella, ribattezzata con il nome Casabella Continuità per ricordare il legame tra la nuova pubblicazione e la precedente diretta da Pagano e Persico. Delle sue architetture, tra le quali spicca la Torre Velasca (1950-58) a Milano, parleremo nel prossimo capitolo.

Tra i progettisti di maggior talento dell'area milanese spicca Franco Albini, autore nel 1949-51 di un albergo-rifugio a Cervino dove sono liberamente riprese le forme dell'edilizia alpina per realizzare un'opera in grado di ambientarsi perfettamente nel paesaggio circostante; di un eccellente intervento di infill urbano con il palazzo dell'INA a Parma del 1950, che mostra come anche un edificio in cemento armato possa ambientarsi in un contesto delicato a condizione di trasformare i passi strutturali in ritmi visivi; di un elegante restauro a palazzo Bianco a Genova caratterizzato dalla sensibilità con la quale l'architetto riesce a valorizzare, attraverso il disegno delle vetrine, gli oggetti esposti; di

un magnifico intervento nella cattedrale di San Lorenzo a Genova (1952 – 1956) dove l'ambiente interrato assume un connotato magico grazie agli ambienti circolari che evocano gli antichi luoghi di culto.

Dotato di non minor talento, anche se spesso mortificato da un'eccessiva ansia storicista, è Ignazio Gardella. È autore della elegante galleria d'Arte moderna di Milano (1954), un padiglione espositivo che si caratterizza per la levità della struttura e per il continuum spaziale. Celeberrimo è l'edificio per impiegati della Borsalino (1950-52), una lama in mattoni, caratterizzata da uno slanciato corpo segmentato che culmina con un generoso cornicione. Da molti viene, e a ragione, interpretato come un atto di critica al modernismo a favore del recupero di un linguaggio in grado di dialogare con la tradizione. Esattamente come la ancora più celebrata Case alle Zattere sul Canal Grande (1954-58), di cui parleremo più diffusamente nel prossimo capitolo.

Inclassificabile sia all'interno delle tematiche romane che milanesi è il fiorentino Giovanni Michelucci, l'autore della Stazione di Firenze che durante il fascismo aveva sollevato tante polemiche. Nel dopoguerra è impegnato con la Borsa Merci di Pistoia del 1950, l'edificio di via Guicciardini a Firenze (1955-57) e il Palazzo INA a Firenze (1955-57). Ubicati in contesti storici delicatissimi, riescono ad ambientarsi felicemente grazie all'uso di materiali tradizionali e di volumetrie semplici e asciutte che, pur senza copiarle, ricordano quelle degli antichi palazzi rinascimentali.

Un cenno, infine, alla attività veneziana di Giuseppe Samonà. Eletto nel 1943 direttore dell'Istituto Universitario di Venezia, chiamerà a raccolta i più rappresentativi personaggi della cultura architettonica italiana, trasformando l'Istituto nel centro di elaborazione più importante della penisola. A Venezia insegneranno

Giovanni Astengo, Franco Albini, Giancarlo De Carlo, Ludovico Barbiano di Belgiojoso, Ignazio Gardellla, Luigi Piccinato, Carlo Scarpa, Bruno Zevi. Architetto militante, Samonà è anche autore, con Egle Renata Tricanato, della sede Inail a San Simeone a Venezia (1950-56). Insieme alla Casa alle Zattere di Gardella, alla Torre Velasca di BBPR e alla Bottega di Erasmo di Gabetti e Isola, sarà il manifesto di un approccio italiano all'architettura contemporanea che provocherà non poche polemiche.

2.12 Urban Design, Team 10, New Brutalism

Come abbiamo già avuto modo di osservare, l'Urban Design, il nuovo approccio che pone la forma urbana al centro della ricerca architettonica, nasce negli anni 50 ad Harvard con le teorie elaborate da Siegfried Giedion e da Luis Sert. È però solo nel 1953 che Sert, divenuto preside della facoltà, adopera esplicitamente in una serie di seminari, The Architect and Urban Design and Urban Redevelopment, il termine, criticando gli urbanisti dell'ultima generazione per aver voltato le spalle alla città, con il risultato che la scala inumana, la congestione del traffico, l'inquinamento dell'aria, il sovraffollamento hanno prodotto "much more suburbanism than urbanism".

Negli stessi anni, alcuni architetti, tra i quali Pietro Belluschi, Morris Ketchum, Victor Gruen e I.M.Pei, producono nuovi schemi per i centri urbani e commerciali che prevedono una più accurata progettazione, soprattutto per le ampie zone da destinare ai pedoni. I lavori di Pei, in particolare, provocano l'entusiasmo di Sert che invita l'architetto cino-americano – ma senza successo perché è già oberato di impegni professionali – a insegnare ad Harvard.

Anche nei CIAM l'interesse per i fenomeni urbani veicola le ricerche, soprattutto dei membri più giovani i quali trovano ancora

insufficienti gli sforzi di rinnovamento in tal senso tentati della vecchia guardia rappresentata dallo stesso Sert (che dal 1947 è anche presidente dei CIAM), da Giedion, da Gropius e da Le Corbusier.

Già nel 1951 Alison e Peter Smithson al congresso di Hoddesdon discutono su questi temi con Georges Candilis, Jaap Bakema, Aldo van Eyck. Al CIAM del 1953, svoltosi ad Aix-en-Provence, formano un collettivo di lavoro al quale si aggiungono Shradach Woods e John Volker, mentre nel 1955 si aggrega l'italiano Giancarlo de Carlo. Nel 1956, in occasione del decimo CIAM di Dubriovnik, nasce un gruppo un po' sui generis, il Team 10, intorno al quale, oltre ai suddetti protagonisti che ne costituiscono il nocciolo duro, ruoteranno in seguito personaggi del calibro di José Coderch, Ralph Erskine, Amancio Guedes, Rolf Gutmann, Geir Grung, Oskar Hansen, Charles Polonyi, Brian Richards, Jerzy Soltan, Oswald Matia Ungers, John Voelcker e Stefan Wawerka.

Obiettivo del Team10 è superare l'ingessamento della ricerca ufficiale compresa quella dei CIAM – di cui propongono lo scioglimento e che avverrà a Otterlo nel 1959 – per assumere nuovi punti di vista fondati su principi meno universali e più attenti alle realtà locali. Da qui la produzione di progetti, molti dei quali rimarranno allo stadio teorico, discussi, analizzati, commentati durante gli incontri che proseguiranno sino al 1981.

Diversi per carattere e temperamento, i protagonisti del Team 10, all'inizio degli anni cinquanta, stanno iniziando la loro attività professionale. Bakema, dopo un tirocinio con van Eesteren e van Tijen, ha aperto nel 1948 un proprio studio in società con Johannes Hendrik van den Broek. De Carlo si laurea nel 1949 e comincia a lavorare da indipendente nel 1950. Van Eyck, dopo un apprendistato con van Eesteren, apre il proprio studio nel 1951.

Gli Smithson sino al 1950 lavorano al London County Coucil, un organismo pubblico impegnato con i problemi della ricostruzione.

Sono soprattutto questi ultimi che, almeno in un primo periodo, si fanno notare. Dal 1952 al 1955 Alison e Peter Smithson sono, infatti, tra gli animatori dell'Institute of Contemporary Art (ICA) di Londra dove nel 1953 contribuiscono a mettere in piedi la mostra Parallel of Life and Art. Nel 1952 disegnano un progetto per la propria casa a Soho che viene apprezzata dal critico Reyner Banham per l'utilizzo di materiali comuni, quasi banali secondo i principi di un'estetica neo-dadaista che tende a trasporre in termini poetici la realtà di tutti i giorni. Ma è soprattutto la scuola di Hunstanton, realizzata tra il 1950 e il 1955, che calamita positivi apprezzamenti e l'appoggio entusiasta di Banham che in un articolo del "The Architectural Review" la indica come l'esempio paradigmatico di una nuova corrente architettonica o, come dirà lui stesso, di un nuovo mood: il New Brutalism. Il termine è ripreso dalle parallele esperienze artistiche della art brut di Dubbuffet e Pollock e dalla tecnica del beton brut adoperata negli stessi anni da Le Corbusier. Indica un approccio, distante dal sentimentalismo del New Empiricism, in questi anni adottato da molta architettura britannica, e si basa su quattro principi, puntualmente messi un luce da Banham: la leggibilità della pianta, la chiara esibizione della struttura, l'uso dei materiali per le loro qualità, il non occultamento degli elementi di servizio.

Se per alcuni aspetti la scuola di Hunstanton richiama il minimalismo miesiano e, in particolare, il campus della ITT a Chicago, anche se con una durezza di approccio che poco sarebbe piaciuta al Maestro tedesco, altri progetti degli Smithson si rifanno all'architettura di Le Corbusier. Le abitazioni popolari a Golden Lane, realizzate tra il 1951 e il 1952, ricordano, infatti,

l'Unità di abitazione di Marsiglia recentemente completata. Se ne differenziano per la più articolata planimetria a forma di U che così meglio racchiude lo spazio all'aperto e per il sistema di strade sopraelevate, concepite come elementi di aggregazione urbana. Un edificio, infatti, per gli Smithson funziona solo se diventa un catalizzatore di energie urbane, se riesce a creare quegli incontri e quella vita informale che costituiscono uno dei principali punti di forza delle città europee e che invece sfuggono alle sin troppo astratte costruzioni dell'International Style. Profondamente morale nei suoi assunti sociali e in linea con le scarse risorse economiche di un Paese che usciva stremato dal conflitto mondiale, il New Brutalism ottiene un immediato successo tra gli architetti britannici. Tra coloro che ne sono influenzati vi sono sicuramente gli Archigram – lo vedremo nel prossimo capitolo – e James Stirling, astro nascente dell'architettura britannica, che con il socio James Gowan, nel 1955, realizza con gli Han Commmon Flats un complesso neo-brutalista. Stirling si darà da fare anche all'interno del Team 10. Gli Smithson, però, faranno di tutto per escluderlo e, nei resoconti sulle attività del gruppo, eviteranno ogni accenno alla figura dell'ingombrante collega.

Un personaggio che, come gli Smithson, ha un carattere decisamente difficile ma, allo stesso tempo, uno straordinario talento è Aldo van Eyck. Autore, sin dal 1947, del disegno di alcuni deliziosi spazi giochi per i bambini, che vengono notati da Sigfried Giedion, progetta tra il 1947 e il 1954 alcune scuole per Nagele. Si caratterizzano per una pianta articolata in cui le singole aule, concepite come unità modulari, sono disposte secondo una maglia ortogonale. Lo sfalsamento dei moduli determina, tuttavia, generosi spazi destinati alle attività collettive, legati tra loro da percorsi diagonali che vivacizzano un impianto altrimenti

statico. La finalità è la stessa che abbiamo visto all'opera a Golden Lane: favorire attraverso percorsi e spazi collettivi gli incontri e le relazioni e cioè, in ultima istanza, la vita sociale. Tra il 1955 e il 1960 van Eyck realizza ad Amsterdam un orfanotrofio comunale progettando un edificio che è, allo stesso tempo, centralizzato, nel senso che è organizzato attorno a un nucleo di servizi, e decentrato, nel senso che è composto da un insieme di unità residenziali che si articolano nello spazio lungo due percorsi diagonali. Ogni unità è composta da uno spazio comune e da un dormitorio ovvero da alcune stanze da letto ed ha anche uno spazio all'aperto di propria pertinenza, secondo un'organizzazione che è insieme gerarchica e democratica perché vi sono ambienti per il singolo, per il nucleo e per l'intera comunità organizzati in modo tale che nessuno prevalga sull'altro. Da qui anche il carattere poco istituzionale dell'edificio, lo sviluppo in orizzontale, la composita articolazione e, infine, la scelta di una maglia modulare composta da padiglioni quadrati pensati in relazione alla misura umana e, in particolare, a quella dei bambino che lo abitano: esattamente come in un villaggio, dove si riscontrano quei valori universali di socializzzazione che la società tecnologica tende a dimenticare. Realizzato in elementi prefabbricati in cemento, l'edificio risente del clima neobrutalista, ma ha anche una classicità di forme che richiamerà l'attenzione di Louis Kahn, impegnato con i padiglioni dello Jewish Community Centre.

Terza parte

Dal moderno al contemporaneo

Parte 3 capitolo 1

Una nuova era: 1956-65

1.1 Una nuova era

Proviamo a immaginare questo secolo diviso in due ere. La prima è segnata dalla modernizzazione e dal meccanicismo. Comincia ai primi del novecento con l'esplosione della grande industria, l'avvento dall'automobile, la scoperta della relatività, la fondazione della psicanalisi, la costruzione del Bauhaus, la nascita delle avanguardie dal cubismo all'astrattismo, al surrealismo, all'espressionismo, al dada. È un periodo che si apre inneggiando alla forza rigeneratrice della tecnica e della ragione, ritenuta in grado di introiettare anche il soggettivo e l'irrazionale, e si conclude con i disastri di due guerre che si susseguono nell'arco breve di un ventennio. La cappella di Ronchamp e le dense pennellate dell'informale – che possiamo leggere come le più alte espressioni della disillusione – ne suggellano la fine.

La seconda era è quella dei mass media, del consumismo, del boom economico. È segnata dalla televisione, dal satellite, dal computer, dalle videoconferenze e dai telefoni cellulari. Non si è ancora conclusa, ma ha avuto un momento di particolare intensità tra gli anni Sessanta e i settanta con la letteratura beat americana, le teorie di Marshall McLuhan, la decostruzione filosofica, le nuove filosofie della scienza, la protesta giovanile, la lotta contro le discriminazioni, la rivoluzione sessuale.

La prima era è segnata poeticamente da uno slogan Le Corbusier: architettura o rivoluzione. E cioè: senza la razionalizzazione economica e formale dello spazio della casa, del quartiere e della città non c'è salvezza per la società di massa del ventesimo secolo.

La seconda ne capovolge il senso trasformando l'opposizione in affermazione: architettura è rivoluzione. Senza nulla voler togliere all'azione politica o sociale, é anche destrutturando e ristrutturando il modo in cui il pensiero concepisce lo spazio e quindi il modo in cui vede e organizza il mondo, che c'è qualche sia pur flebile speranza: quella di spezzare la subdola pigrizia mentale richiesta dalle istituzioni e l'appiattente conformismo preteso dal potere, generando nuovi valori e tracciando nuovi indirizzi di conoscenza.

Orientate l'una verso i cambiamenti dei processi – produttivi di manufatti o generativi di senso – e l'altra verso i cambiamenti dei comportamenti o dei linguaggi attraverso cui il soggetto si relaziona con la realtà, le due ere sono distanti tra loro, quasi geologicamente diverse. Riconosciamo ancora come attuale una canzone degli anni Sessanta o Settanta, mentre sorridiamo, come davanti a un reperto storico, ascoltandone una degli anni Quaranta o Cinquanta. Consideriamo a noi contemporanei Joseph Kosuth o Robert Smithson, mentre avvertiamo un senso infinito di lontananza davanti alle pitture pre e post cubiste. Ci sentiamo ancora coinvolti davanti alle 16 Jackies di Warhol, non più davanti alla Geltrude Stein di Picasso.

Qual è la data che separa le due ere? Sicuramente non il 1945, anche se segna la fine della guerra. Il brutalismo, l'informale e l'action painting di Pollock risentono – sia pur capovolgendo l'ottimismo meccanicista in un soggettivismo denso e disilluso – delle problematiche costruttiviste d'anteguerra.

Qualcosa di nuovo nasce, invece nel 1956 in concomitanza

con tre avvenimenti storici, segnati anch'essi dalla ricerca della ridefinizione del concetto di libertà: la protesta razziale negli Stati Uniti, la denuncia dei crimini di Stalin in Unione Sovietica, la rivolta antisovietica in Ungheria. Sono:

In America i contatti tra Jasper Johns e Rauschemberg con il gallerista Leo Castelli, che permetteranno il lancio commerciale della prima generazione di artisti Pop.

In Inghilterra le opere esposte nella mostra This is Tomorrow. E in particolare quelle del padiglione del Gruppo 2, curato prevalentemente da Richard Hamilton.

A Dubrovnik la definitiva rottura del CIAM, i congressi internazionali di Architettura Moderna, l'ultima roccaforte del modernismo, per opera del Team 10.

A questi tre avvenimenti se ne aggiunge un ultimo dal forte impatto simbolico. Sempre nel 1956 muore in un incidente d'auto, provocato da guida in stato di ebbrezza, Jackson Pollock. Con la sua morte si chiude, di fatto, la stagione creativa dell'espressionismo astratto.

1.2 This is Tomorrow

Giorno 8 agosto 1956 si inaugura alla Whitechapel Art Gallery di Londra la mostra This is Tomorrow.

La mostra è divisa in dodici sezioni, ognuna delle quali gestita autonomamente da un gruppo di artisti. Si delineano due tendenze. La prima è rappresentata dai cosiddetti neo-costruttivisti. Sono collegati a Paule Vézelay, la rappresentante inglese del Group Espace di André Bloc, e il loro obiettivo principale è il reinserimento dell'arte, purificata da ogni tensione individualista, all'interno dello spazio urbano. La seconda tendenza è più attenta alla cultura popolare, agli stretti rapporti che legano vita e arte e alle nuove tecnologie. È

formata da personaggi che si sono frequentati all'interno del ristretto circolo dell'Indipendent Group e hanno già organizzato iniziative di un certo successo: tra queste la mostra del 1953 Parallel of Life and Art e del 1955 Man, Machine and Motion. Sono, tra gli altri, i critici Lawrence Alloway e Reyner Banham, il designer e critico Tony del Renzo, gli artisti Eduardo Paolozzi, William Turnbull, Richard Hamilton, gli architetti Alison e Peter Smithson, James Stirling, Colin St. John Wilson. E a quest' ultimo schieramento appartiene anche il direttore tecnico dell'Architectural Design, Theo Crosby che, oltre a esporre, coordina l'intera manifestazione.

Per accompagnare l'esposizione del Gruppo 2, Hamilton prepara un manifesto dal titolo: Cosa è che rende le case di oggi così attraenti? L'opera, realizzata con la tecnica del collage, rappresenta un interno domestico. Accanto al padrone di casa, un culturista seminudo con in mano un gigantesco lecca-lecca, e di lato alla signora, anch'essa seminuda ma con in testa un cappello esotico a forma di paralume, compaiono elettrodomestici (televisore, registratore, aspirapolvere), una confezione gigante di carne in scatola, un poster a fumetti, una lampada con sovraimpresso il marchio delle automobili Ford. Fuori dalla finestra: la città con le luci scintillanti dei cartelloni del teatro di varietà.

L'opera potrebbe apparire una critica scanzonata alla società dei consumi le cui ricadute nel campo del gusto la Susan Sontag analizzerà nei suoi articoli sul camp e il kitsch e i cui comportamenti di lì a qualche anno saranno il bersaglio prediletto delle contestazioni studentesche. In realtà Hamilton con occhio benevolo o indifferente si limita a predire il futuro panorama domestico e urbano della società del benessere e, insieme, la nuova arte Pop, i cui caratteri riassumerà, l'anno dopo, in queste undici parole chiave:

Popolare (disegnata per un pubblico di massa)

Effimera (soluzioni di breve periodo)
Spendibile (facilmente dimenticabile)
Basso costo
Prodotti di Massa
Giovane (indirizzata ai giovani)
Spiritosa
Sexy
Atletica
Affascinante
Orientata verso i grandi affari.

Su un versante opposto si pone il Gruppo 6 (Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Alison e Peter Smithson). Per la mostra gli architetti Alison e Peter Smithson realizzano una installazione, composta da un piccolo padiglione circondato da un patio. Si caratterizza per i materiali particolarmente poveri: legno di seconda scelta e una copertura in plastica trasparente corrugata. Il padiglione per la sua recinzione a pannelli riflettenti che costringono il visitatore a osservare la propria immagine all'interno dell'ambiente artificialmente delimitato. All'artista Paolozzi e al fotografo Henderson il compito di collocare all'interno di questo spazio architettonico virtuale, perché fruito soprattutto attraverso le immagini riflesse dai pannelli, oggetti che alludono all'attività umana: una ruota per esprimere il movimento, una scultura per stimolare la contemplazione, il foto collage di una testa per indicare l'uomo, detriti per alludere a una condizione precaria postbellica, forse postatomica. Tre i concetti che gli Smithson vogliono rappresentare: lo spazio, la protezione e l'intimità (space, shelter, privacy). Una posizione forse laconica ma, in fondo, chiara nei suoi intenti di recupero di una dimensione esistenziale e di denuncia dell'ottimismo del Movimento Moderno e del vuoto formalismo

di coloro che – come i seguaci dell'Intenational Style – continuano a realizzare edifici in base a geometrici principi astratti.

Gli Smithson – che appena qualche mese prima avevano presentando alla Daily Mail Ideal Home Exibition il sin troppo eloquente prototipo di una casa del futuro, composta da componenti prefabbricati tridimensionali, realizzata con nuovi materiali, anche plastici, e che fortemente risentiva dell'influenza di Buckmister Fuller – optano insomma per un atteggiamento morigerato ma polemico che li accompagnerà quando, prima di terminare il montaggio dell'installazione del padiglione per This is Tomorrow, partono per il X congresso CIAM di Dubrovnick. Nella città Iugoslava, assenti Le Corbusier, van Eesteren e Gropius, si consuma la fine dei CIAM. Al loro posto nasce ufficialmente il Team 10, un raggruppamento di quarantenni formatosi già durante i lavori di preparazione del congresso, che ricentrerà la ricerca architettonica sui temi della partecipazione, dell'attenzione all'utente e della forma aperta. Nuove frontiere si aprono; gli Smithson di ritorno a Londra scrivono, non senza una punta di soddisfazione: "il più importante risultato del decimo congresso è che il CIAM ha cominciato a dubitare delle ragioni per continuare a esistere..". E, infatti, l'undicesimo CIAM di Otterlo del 1959 sarà l'ultimo, mentre le riunioni del Team 10, a cadenza periodica, si susseguiranno sino al 1981.

1.3 Situazioni

1957. A Cosio D' Arroscia, nel Nord Italia, è fondata l'Internazionale Situazionista. Convergono nell'organizzazione il Movement for an Imaginist Bauhaus (IMIB) fondato da Asger Jorn nel 1953 e Lettrist International, fondata da Guy Debord, che raccoglie artisti, poeti e registi cinematografici che dal 1952

lavorano a Parigi.

A riassumere il programma di lavoro dell'Internazionale situazionista due parole, dérive e détournement, spesso, in verità, usate come sinonimi.

Dérive è il perdersi, il camminare senza meta utilizzato come "forma di investigazione spaziale e concettuale".

Détournement è lo scostarsi dall'obiettivo per lavorare lungo un labirinto di corrispondenze casuali. È il non voler giungere alla meta. È il meccanismo della fantasia e del sogno.

Applicando le strategie della dérive e del détournement é possibile guardare con occhi nuovi città e contesti urbani (a partire dal 1957 verranno elaborate mappe situazioniste per perdersi nelle città). Immaginare un mondo dove ogni evento assume un valore unico e originale, diventa una situazione.

Nemici giurati della civiltà dei consumi e dell'omologazione, i situazionisti, si contrappongono ai valori mercantili, che ostacolano o sviano la ricerca artistica.

Pinot Galizio, uno degli aderenti più attivi, per esempio, decide di ritirarsi all'interno del proprio laboratorio, insieme comune e monastero, di Alba per produrre, con Asger Johns, rotoli di tela da vendere un tanto al metro e così inflazionarne il valore di mercato.

Ma dove la polemica assume toni più aspri è in urbanistica e in architettura. L'urbanistica funzionale, fatta di zonizzazioni, standard, principi astratti, viene giudicata una disciplina pericolosa. Afferma Vaneigem: "è la concreta realizzazione di un incubo". E poi: "se i nazisti avessero conosciuto gli urbanisti contemporanei, avrebbero trasformato i campi di concentramento in progetti di edilizia residenziale". Simile il giudizio per l'architettura del Movimento Moderno, dominata dalle esigenze di comprimere spazi e i costi, razionalizzando i movimenti e tipizzando forme

e arredi: "annienta la fantasia, mortifica il corpo". Stigmatizza Debord: "I relativi benefici ottenuti dal Bauhaus o da Le Corbusier per un certo periodo, sono stati surrettizziamente appesantiti con un concezione della vita e dell'abitare eccessivamente reazionaria". Ciò che disturba dell'architettura del razionalismo è l'incapacità a mutare con il tempo, l'estraneità all'utente, l'estetizzazione. Invece, come afferma Debord: "la nostra idea portante è la costruzione di ambienti momentanei pieni di vita e la loro trasformazione nella direzione di una passionale e superiore qualità". Quindi, in sintesi, un'architettura in cui la temporalità prevalga sulla spazialità; l'azione sulla rappresentazione; l'esistenza sull'arte.

A concretizzarne i principi è il pittore e architetto olandese Constant che nel 1958 elabora il progetto per un campo di zingari e nel 1959 New Babylon, un insediamento urbano polidirezionale, costruito sui capisaldi del gioco, del nomadismo e del disorientamento dove l'uomo ludens vagherà liberamente, creando e cambiando a piacere il proprio habitat.

1.4 Gutai e Metabolismo

Gutai è una associazione di artisti fondata ad Osaka nel 1954 da Jiro Yoshihara. A caratterizzarli è l'allestimento teatrale delle loro opere, spesso in forma di happening; la scarsa predisposizione per il pennello e le tecniche tradizionali; l'uso di materiali comuni; un'attenzione, a volte ossessiva, per il corpo, inteso come veicolo di espressione estetica.

È l'azione, è il movimento, è il contrasto tra i corpi nello spazio, il pieno, il vuoto, la materia che è valore. È un ritorno alle origini della civiltà,cioé al teatro sacro.

Ai riti Gutai seguono le performance degli artisti occidentali. Nel 1959 Allan Kaprow esegue i 18 Happenings in 6 Parts. L'anno

dopo Arman scarica 30 tonnellate di spazzatura all'interno della galleria Iris Clert di Parigi. Nel 1961 Yves Klein presenterà la Antropométries de L'Epoque blueu, cioé una tela su cui due modelle, cosparse di colore, si rotolano, mentre un gruppo da camera suona musica e il pubblico assiste. Infine si forma il gruppo Fluxus e in Germania si comincia a parlare di Beuys, in Italia il terribile Piero Manzoni nomina Marcel Broodthaers opera d'arte vivente, negli USA Halprin, Rainer e Schneemann ruotano intorno ai workshop dell'Judson Dance Theater.

Attraverso la commistione con il teatro, le discipline artistiche escono dal chiuso delle accademie; attraggono i giovani che le percepiscono come pratiche liberatorie e le assimilano alle recite pubbliche di poeti underground quali Allen Ginsberg e Gregory Corso, alle rappresentazioni del Living Theatre, ai concerti del rauco Dylan. Si acquista consapevolezza che ogni inconsueta relazione tra l'uomo e l'oggetto stimola un originale atteggiamento esistenziale, diventa fonte di riflessione e veicola valori estetici. A condizione che interagiscano lo spazio che tali oggetti contiene, la materia che li definisce e il corpo che li percepisce.

Perde importanza la distinzione tra le arti. L'oggetto artistico si periferizza per fare posto allo spazio della vita, che ridiventa centrale. Così anche se le performance degli artisti avvengono in un ambiente teatrale fittizio – ma spesso sono allestite nelle strade o nelle piazze – l'obiettivo é lo spazio concreto, l'esistere di tutti i giorni, la realtà metropolitana.

Il movimento metabolista, che si forma nel 1960 in occasione della World Design Conference a Tokyo, trasforma l'eredità Gutai in riflessione architettonica.

Promotori del gruppo il critico Noborou Kawazoe, Kisho Kurokawa e Kiynori Kikutake. Punto di riferimento: il già

affermato Kenzo Tange. Altri aderenti e simpatizzanti: Masato Otaka, Fumihiko Maki, Takashi Asada e Arata Isozaki.

Le idee del gruppo vengono esplicitate nel documento Metabolism 1960, the proposals for new urbanism : le città mal si adattano alle condizioni di vita moderne; le strutture fisse e immodificabili non riescono a interagire con una realtà fluida, dinamica e mutevole fatta di situazioni, rapporti funzionali, flussi comunicativi; la ricerca dell'ordine e dell'armonico priva il contesto urbano dei suoi valori più autentici. Afferma Kawazoe: "La nostra concezione per la città del futuro deve essere tale da comprendere in sé il disordine, da ricavare in mezzo a esso un nuovo ordine"

L'estetica metabolista trova un suo naturale sbocco nelle megastrutture, grandi composizioni alla scala del quartiere o della città, che inglobano il sistema infrastrutturale. Le strade, le reti e le canalizzazioni, strappate dalla competenza degli studi di ingegneria, si trasformano in oggetto di riflessione architettonica, mentre si tenta seppellire l'urbanistica, con le sue uniformi zonizzazioni e i suoi astratti standard quantitativi.

È, in fondo, l'idea, ripresa e aggiornata, del Piano Obus per Algeri di Le Corbusier (1930) o dell'unità di abitazione di Marsiglia (1946): un doppio sistema costruttivo fatto da un sistema primario (il nastro stradale o l'ossatura dell'edificio) e uno secondario (le cellule abitative che con la massima libertà possono essere inserite all'interno della maglia strutturale prefissata). Ma vi è anche qualcosa di più e che proviene dalla riflessione sul concetto di struttura in questi anni indagato dalle scienze esatte e dalle scienze sociali e umane (il libro Anthropologie Structurale di Lévi-Strauss è del 1958).

La struttura è un organizzazione, quasi un organismo, che ammette gradi di libertà e può evolvere nel tempo, senza perdere

coerenza e riconoscibilità. Da qui una città vivente – appunto metabolica – che garantisce l'identità e la permanenza e, nello stesso tempo, si adatta facilmente al veloce cambiamento dei costumi e delle abitudini.

A essere metabolizzati, e cioé in ultima analisi consumati, sono i prodotti della società del benessere: e in questo senso il metabolismo è una variante del Pop. Ma, con l'avvertenza, che al caos della scala umana delle merci si contrappone l'ordine della scala superumana della macrostruttura, esattamente come al disordine dei produttori si contrappone la logica unitaria del mercato o dello Stato. Un elemento questo di collegamento con l'ideologia socialdemocratica del Team 10, che i giapponesi a più riprese frequentano: nel 1959 Tange rappresenta il Giappone all'ultimo CIAM di Otterlo; Maki partecipa nel 1960 all'incontro del Team 10 in Europa e Kurokava attende alle riunioni del 1962 e del 1966 rispettivamente a Royaumont (Francia) e Urbino. Peter e Alison Smithson, Louis Kahn e Jan Prouvé sono invitati alla World Design Conference del 1960 a Tokyo.

Occorre, inoltre, sottolineare i contatti di Tange con la cultura americana. Tra il settembre del 1959 e il febbraio del 1960 l'architetto giapponese è invitato da Pietro Belluschi presso la cattedra di Urbanistica del Massachusset Institute of Technology. Tange propone agli studenti il tema di un nucleo residenziale per 25.000 abitanti presso la baia di Boston. Divisi in sette gruppi di lavoro, gli studenti rispondono con altrettanti progetti. Il più convincente prevede una struttura primaria composta da portali a sezione triangolare che sostengono numerose piattaforme. Alcune di queste, collocate all'interno, ospitano il sistema infrastrutturale di quartiere. Altre, collocate all'esterno, sorreggono nuclei abitativi realizzati con cellule tridimensionali prefabbricate. Nella parte

bassa del portale, su tre distinti livelli, corrono la metropolitana, l'autostrada, la monorotaia.

Il lavoro didattico negli Stati Uniti, consente a Tange di mettere a punto le idee del piano per la Baia di Tokyo (1960), un lavoro che avrà enorme influenza sulle ricerche dei Metabolisti e grande eco sulla stampa internazionale. È una città galleggiante, che lega due estremi della baia fondata sul concetto di rete, cioè di un insieme di relazioni dirette (stradali, autostradali, metropolitane..). e indirette (telefoniche, telegrafiche..). che sono in grado di integrare funzioni altrimenti atomizzate.

Da qui la scelta di un sistema lineare – al posto dei tradizionali schemi radiali o a scacchiera – che consente di organizzare un asse lungo il quale aggiungere elementi modulari; la netta divisione dell'organismo in elementi strutturanti, a cui è garantita una certa permanenza nel tempo, e di completamento, soggetti invece a una maggiore usura e obsolescenza; la interazione di attività diverse e complementari, accostate liberamente tra di loro.

Visti a distanza di tempo, i progetti per Boston e Tokyo possono essere letti come arrischiate proiezioni verso un futuro ipertecnologico; come il mostruoso e ricorrente sogno dell'architetto di dominare a tutti i costi una crescita metropolitana che gli sfugge. Ma negli anni Sessanta – segnati dell'esplosione della motorizzazione, del dilagare delle autostrade, dal mito del benessere a tutti i costi – la risposta appare convincente: individua una nuova dimensione urbanistica per l'architettura; fornisce soluzioni al problema delle comunicazioni e delle reti; garantisce alla prefabbricazione di componenti standardizzate un ruolo all'interno di una complessa strategia urbana; razionalizza il caos e il mutamento pianificandolo all'interno di una griglia di riferimento; ridisegna un nuovo ruolo sociale per il progettista, strappandolo da una condizione di esilio

e di marginalità in cui l'estetica del gesto e del bel segno tendeva inevitabilmente a porlo.

È però nell'interpretazione poetica del tema che i metabolisti producono i loro risultati migliori.

Tower City (1959) di Kikutake ha una intensa dimensione paesistica data dallo skyline delle torri che campeggiano su gigantesche piattaforme circolari, ognuna delle quali ospita 3.000 abitanti. Marine City (1959) e Ocean City (1960) sono vibranti segni a scala territoriale. Agricolural City (1960) di Kurokava colpisce per il delicato contrasto tra gli elementi strutturanti, rigidamente ortogonali, e le leggere coperture a tenda che vi si ancorano. Helix Structure (1961), sempre di Kurokawa, affascina per la struttura a spirale, che allude poeticamente al DNA e all'organismo in crescita. Space City (1962) di Arata Isozaki comunica una inquietante tensione, di sapore piranesiano, anche per la scelta di elementi strutturanti cilindrici il cui fusto allude a immensi ruderi di colonne doriche.

1.5 Saarineen: tra storia e tecnologia

Grazie al successo che riscuote il campus della General Motors, completato nel 1956, Eero Saarinen si trova ad affrontare nuove commesse provenienti da giganti quali la IBM, la Bell, la Deere & Company. Saranno occasioni per approfondire la ricerca sui materiali e sui componenti e per sperimentare nuove forme. Nell'edificio della IBM di Roechester (1956-1958), per esempio, mette a punto un pannello ancora più sottile di quello adoperato per gli edifici della General Motors e sperimenta, con pannelli segnati da strisce azzurre e blu alternate, l'uso del colore, intendendolo in funzione puramente decorativa e sollevando così le obiezioni di alcuni critici ancora fermi al mito funzionalista che

vede, loosianamente, qualsiasi ornamentazione come un delitto. Sempre per l'IBM, nel Thomas J. Watson Research Center (1956-1961), introduce una forma curvilinea e alterna i freddi pannelli del curtain wall con muri in pietra. Infine, nello splendido edificio della Deere & Company (1956-1964) inventa un brise soleil in ferro corten che dà profondità alle facciate dell'edificio e, con un misurato gioco di chiaroscuri, contribuisce all'inserimento nel paesaggio circostante, a sua volta oggetto di una felice opera di landscaping, opera dello studio Sasaki & Walker. Saranno queste opere che gli faranno vincere numerosi premi e contribuiranno alla crescente fama dell'architetto: per esempio sulla Deere & Company l'antropologo Edward Hall scriverà un saggio dal titolo The Fourth Dimension in Architecture: The Inpact of Building on Man's Behavior (La quarta dimensione in architettura: l'impatto di un edificio sul comportamento umano), nel quale cercherà di dimostrare come in questo edificio si celebri un punto di equilibrio tra uomo e ambiente, quale non si raggiunge in altri uffici, per quanto firmati da architetti importanti.

Tuttavia saranno quattro opere, che poco hanno a che vedere con la progettazione industriale, che renderanno Saarinen un personaggio controverso, amato dagli innovatori e osteggiato dai puristi dell'International Style che lo accusano di giocare con forme appariscenti e poco motivate, insomma arbitrarie.

La prima è l'auditorium del MIT fiancheggiato da una cappella destinata a funzioni religiose (1950-1955). Per l'auditorium Saarinen sceglie una vela in cemento armato che occupa mezzo acro di terreno, è lunga oltre 50 metri ed alta più di 15 nel cui interno trovano posto al piano inferiore un teatro e a quello superiore una sala per musica di 1238 posti. La cappella è invece un edificio cilindrico in mattoni, leggermente incassato rispetto al

terreno, caratterizzato all'esterno da un giro di archi e all'interno da una vibrante scultura metallica, disegnata da Harry Bertoia. Non si potrebbe immaginare un contrasto più efficace di forme: da un lato una avveniristica, quale la vela, aperta alla luce e realizzata in cemento armato e, dall'altro, una semplice, quasi arcaica realizzata con un materiale antichissimo quale il mattone. Bruno Zevi, in un articolo pubblicato su l'Architettura, sintetizza lo sgomento degli addetti ai lavori davanti a questi due insoliti edifici con una frase di Eugenio Montuori "già eravamo confusi tra il funzionalismo e l'approccio organico, tra Le Corbusier e Wright. Adesso arriva Saarinen che predica il più totale irrazionalismo". E il critico stesso considera l'opera un errore, anche se interessante come lo può essere il progetto,per quanto sbagliato, di uno dei più bravi architetti della sua generazione.

In realtà, più che un errore, la vela e il cilindro per il MIT esplicitano una nuova condizione. Quella del progettista degli anni Cinquanta in bilico tra due alternative: tra il recuperare il rapporto con il passato, la storia, e il continuare una ricerca che pone in primo piano l'innovazione tecnologica. Saarinen diversamente da Louis Kahn, che come vedremo punterà direttamente sulla storia, rifiuterà di fare una scelta unilaterale e cercherà una strada per contemperarle entrambe.

A cominciare dallo stadio per l'Hockey che realizza a Yale tra il 1956 e il 1959 (è interessante notare la coincidenza che, oberato dal lavoro, Saarinen nello stesso periodo non può accettare di realizzare l'ampliamento della Yale Art Gallery per la quale, al suo posto, propone Louis Kahn: ne parleremo nel prossimo paragrafo). Lo stadio ha una forma inusuale. Sembra quasi una balena; ricorda anche una pagoda, soprattutto nella zona in cui il tetto quasi si apre per fare spazio all'ingresso. E che vi sia un'aria orientale lo

testimonia il fatto che da lì a qualche anno Kenzo Tange userà forme simili per i palazzetti dello sport destinati alle Olimpiadi di Tokyo del 1964. Lo stadio per l'Hockey risente, infatti, di un nuovo sentire plastico, distante dagli stereotipi formali che avevano caratterizzato gli anni precedenti: lo stesso che porta Niemeyer a realizzare gli edifici di Brasilia (1958-60), Wright a progettare la Sinagoga Beth Solomon ad Elkins Park (1959) e Utzon a disegnare la Sidney Opera House, un progetto, tra l'altro, ben conosciuto da Saarinen che, in qualità di giurato del concorso avvenuto nel 1957, lo sponsorizza, determinandone la vittoria.

Il terzo progetto controverso disegnato da Saarinen è il Morse and Stiles Colleges (1958-62), sempre a Yale. Il complesso si confronta con il contesto circostante: da qui una esedra che ricorda modelli della tradizione classica e due corti che hanno la funzione di raccordare la nuova costruzione con gli edifici preesistenti. Anche la scelta dei materiali è originale: un calcestruzzo con all'interno sassi di varie misure – l'espediente è ripreso da Wright che lo ha utilizzato a Taliesin-che lo fanno apparire come un materiale più naturale che artificiale. Mentre a esaltare l'impatto plastico dell'organismo provvede il gioco delle possenti masse murarie avanzanti e rientranti a formare una composizione che da alcuni è stata definita neo-gotica. Tuttavia, per quanto saturo di riferimenti storici il complesso ha un'aria decisamente moderna e sicuramente erronea, come riconoscerà successivamente, è la critica di Reyner Banham il quale, definendolo disgustoso, aggiunge: "è difficile immaginare un più lampante, a buon mercato e malvagio modo di stilizzare il cemento armato per farlo apparire romantico".

Non meno polemiche, anche se molti non esiteranno a definirlo uno dei più felici capolavori del dopoguerra, susciterà il Trans World Aerlines Terminal della TWA a New York (1956-62). In questa

struttura, Saarinen, evita citazioni troppo esplicite all'architettura del passato per suggerire l'idea stessa del volo. Ma lo fa realizzando una struttura che ricorda vagamente, negli spazi interni, le possenti armature romane: "l'edificio della Twa – dirà nel 1961 prima di ammalarsi – sta cominciando ad apparire meraviglioso. Se qualcosa succederà e si dovesse decidere di lasciare incompiuti i lavori lasciandoli allo stato in cui sono adesso, apparirà come una bella rovina, come le terme di Caracalla". Un riferimento che non basterà a placare le ire di critici quali Vincent Scully o Alan Colquhoun che vedono il Terminal come una mera operazione pubblicitaria, un biglietto da visita della TWA buono solo a soddisfare un pubblico assetato di novità. Eppure, come sostiene Kauffmann, è una delle poche realizzazioni che presenta uno spazio interno straordinariamente affascinante e complesso, una orchestrazione di forme curve immediatamente comprensibili all'osservatore per la loro corrispondenza bilaterale attorno a un ambiente centrale dove la luce penetra da ogni direzione. Insomma un capolavoro che mostra come rinnovare la tradizione del Movimento Moderno senza cadere nella nostalgia della storia e del monumentalismo, due temi che a partire dagli anni Sessanta, domineranno buona parte del dibattito architettonico al quale purtroppo lui, Eero Saarinen, il progettista più dotato della sua generazione, non potrà partecipare perché si spegnerà nel 1961, ad appena 51 anni.

1.6 Utzon e la Sidney Opera House

Quando nel novembre del 1956 il danese Jorn Utzon consegna il progetto per la Sydney Opera House ha 38 anni ed al suo attivo poche, anche se interessanti realizzazioni. Tra queste la sua abitazione in stile usoniano (Utzon apprezza Wright ed è stato per un breve tempo ospite a Taliesin) e un complesso di case a patio

rivestite in mattoni e abilmente disposte all'interno del contesto naturale, presso Helsingor. Nulla quindi fa pensare che di lì a poco sarebbe assurto agli onori della cronaca e proclamato vincitore di una delle prime importanti consultazioni internazionali del dopoguerra, tanto più che la sua proposta si discosta sensibilmente dalle altre: invece di edificio a sé stante, Utzon propone un segno alla scala del paesaggio costituito da un grande zoccolo in pietra su cui sono adagiati dei gusci, per alcuni dei ventagli, per altri delle vele. Il vantaggio di questa scelta è duplice: per chi dovrà vedere l'edificio dal mare, si presenterà come un antichissimo spazio cerimoniale realizzato sul promontorio e, grazie allo zoccolo-piattaforma, pensato in stretta osmosi con questo, per chi lo vedrà dalla città come una struttura plastica tridimensionale, che, grazie alla curvatura dei gusci, non richiede un punto di vista privilegiato, ed è egualmente interessante sia sui lati che dall'alto.

Numerose voci circolano, sin dal primo momento, sul perché di una scelta così inconsueta che premia un outsider. Quasi tutte attribuiscono la vittoria del giovane danese al deciso appoggio di Eero Saarinen, uno tra i più autorevoli giurati, che fa di tutto – si dice: addirittura tirando fuori i disegni dal pacco degli esclusi – per far premiare il progetto di un edificio coraggioso le cui forme ricordano il suo progetto per il Terminal della Twa a New York, anche queste vigorosamnente sensuali e non prive di riferimenti alla poetica organica. Ma una poetica organica che evita un coinvolgimento troppo stretto con la natura – e non è un caso che Wright interrogato a proposito dai giornali, stronca il progetto di Utzon parlando di tendone da circo – e si orienta invece su immagini cariche di energia, fortemente gestuali. Forme che verranno, invece, apprezzate dagli artisti situazionisti e in particolare dal pittore danese Asger Jorn, uno dei fondatori del gruppo COBRA, che

le vedranno quale valido antidoto sia al taylorismo funzionalista sia agli eccessi naturalistici dei seguaci dell'architettura organica propriamente detta.

Ad affiancare Utzon in un incarico così complesso è la società di ingegneria Arup. Insieme rivedono il progetto infinite volte al fine di trovare un modello matematico e concettuale in grado di rendere realizzabile il disegno di forme così inusuali. Su intuizione di Utzon, si opta, infine, per volte pensate come ricavate dal taglio di una sfera: ciò permette a una maggiore semplicità dei calcoli e la prefabbricazione dei componenti dei gusci. Nonostante il duro lavoro di Utzon e del suo team, i lavori procedono a rilento e le spese si moltiplicano. Nel 1966, a dieci anni dal concorso, Utzon viene bruscamente licenziato e il lavoro fatto completare ad altri. Per quanto manomesso e rimaneggiato, una volta completato l'edificio diventa il simbolo di Sidney. Testimonia che è possibile, anche in tempi contemporanei, realizzare opere che hanno una forte capacità di presa sui cittadini, ma soprattutto che l'International Style è oramai morto e sepolto. Al suo posto si delinea un'architettura che dialoga con la dimensione territoriale, le cui valenze – esattamente come succederà con le opere del suo mentore Saarinen – verranno interamente sondate solo dopo diversi decenni.

1.7 Scharoun: due capolavori

Nonostante il successo dell'innovativo progetto di scuola presentato nel 1951 a Darmstadt – ne abbiamo parlato nel capitolo precedente – la prima occasione concreta per realizzare un edificio scolastico si presente a Scharoun solo nel 1955, con l'incarico per il Liceo Geschwister-Scholl a Lünen in Westfalia. L'edificio, destinato a un liceo linguistico femminile e completato nel 1962, riprende l'idea di un modello scolastico alternativo fondato sul rapporto tra

le aule, concepite come microcosmi familiari, e gli spazi comuni intesi come luogo dell'incontro e dello scambio. Le prime sono caratterizzate da una pianta esagonale, hanno uno stretto rapporto con lo spazio circostante – un cortile o una terrazza dove fare lezione all'aperto-, emergono come volumi e sono illuminate dall'alto su tutti i lati. Gli spazi comuni gravitano su un atrio lungo un centinaio di metri che lega i nuclei delle classi e affaccia su un cortile di forma approssimativamente semicircolare alle cui estremità sono localizzati l'aula magna esagonale e la sala per la musica circolare (quest'ultima non è stata realizzata). L'edificio, nonostante la sua apparente complessità, rivela padronanza di forme e chiarezza di relazioni e funziona come un organismo. L'unità minima, cioè la classe, come una cellula, ha un suo nucleo intorno a cui gravitano elementi funzionali minimi. Questa, a sua volta, è l'elemento costitutivo di un tessuto che gravita su servizi di rango più elevato. I tessuti, infine, compongono un sistema organico vivificato dalle più importanti attrezzature collettive.

La logica compositiva messa a punto da Scharoun ricorda quella relazionale che in questi stessi anni stanno sperimentando gli architetti del Team 10: in fondo, tra questa scuola e l'orfanotrofio di van Eyck vi sono più analogie che differenze. E analogie si possono riscontrare anche con il lavoro di Louis Kahn, anch'esso teso all'approntamento di organismi.

Nel 1956 Scharoun lavora al progetto per la Filarmonica di Berlino. Può così finalmente, dopo le cocenti delusioni a seguito dei concorsi vinti e non realizzati, costruire un edificio di notevole importanza. La sala, completata nel 1963, si basa su un principio estremamente semplice: disporre gli spettatori in circolo attorno ai musicisti, evitando la disposizione frontale. Scharoun lo attua organizzando i posti in un piacevole sistema di terrazze e giocando

su una geometria che, oltre a soddisfare le esigenze funzionali (si pensi agli eleganti elementi curvi che disegnano il soffitto e insieme ottimizzano l'acustica) contribuisce a creare una forte sensazione di centralità. A controbilanciare la quale, così come negli altri progetti elaborati sullo stesso tema, corrisponde lo spazio fluido del foyer, articolato su diversi livelli, legati tra loro attraverso una coinvolgente dialettica spaziale. Dicevamo prima di aspetti che legano la ricerca organica di Scharoun con quelle del Team 10. Uno dei suoi esponenti di punta, Jaap Bakema, così commenta, in termini entusiastici, il foyer: "le vie di accesso e di fuga, le scale, le gallerie e gli ascensori…sembrano impartire una lezione di urbanistica, i cui principi progettuali mi auguro verranno estesi alla città". E che di un edificio alla scala urbana si tratta, lo testimonia l'aspetto esterno risolto con una immagine folgorante che ricorda insieme una fortezza e un'arca e che, grazie al rivestimento dorato, trasforma la Filamornica in un landmark urbano che anticipa di quaranta anni il Guggenheim di Bilbao con le sue luccicanti scaglie di titanio.

1.8 Aalto e i lavori della maturità

Nel 1957 Aalto completa l'edificio dell'Istituto Nazionale per la Previdenza ad Helsinki, un lavoro iniziato nel 1952 a seguito di un concorso svoltosi nel 1948. L'edificio riflette abbastanza bene la strategia urbana dell'architetto: è un organismo unitario caratterizzato dall'uso un medesimo materiale, il mattone, e di un medesimo tipo di finestre a nastro ma, allo stesso tempo, si articola per volumi in modo tale da apparire come un insieme di corpi di fabbrica differenti. Questi, pur seguendo ordinatamente gli allineamenti stradali, si dispongono con una sufficiente libertà spaziale lungo il perimetro del lotto per evitare l'effetto strada-

corridoio tipico delle città ottocentesche, consentire piacevoli effetti prospettici e trasformare quello che, altrimenti sarebbe lo spazio interno di una corte, in un parco-giardino che si affaccia su una delle vie cittadine. All'interno la sala principale su quattro livelli, illuminata dalla luce diffusa che proviene dai lucernari, è progettata come uno spazio urbano al coperto che si affianca – considerato anche il clima particolarmente rigido della città – a quello della strada.

Ad un concorso del 1949 risale il Politecnico di Helsinki, ad Otaniemi, realizzato tra il 1953 e il 1966. Qui Aalto segue una strategia solo apparentemente opposta rispetto a quella messa in atto all'Istituto Nazionale per la Previdenza perché parte da edifici tra loro separati e non da un unico blocco. Ma per raggiungere il medesimo risultato di un impianto che è caratterizzato allo stesso tempo da un disegno unitario e dalla articolazione delle sue parti.

A caratterizzare Otaniemi è il grande spazio verde coronato dall'edificio principale a forma semicircolare, che come una grande abside è il punto focale dell'intera composizione.

Tra i numerosi edifici progettati da Aalto vi è la Chiesa delle Tre Croci a Imatra (1955-58) caratterizzato dalle tre curve dell'Aula principale: ospitano un ingegnoso sistema di pareti a scorrere che servono a suddividere, quando se ne presenti la necessità, lo spazio interno.

Le tre curve della chiesa preannunciano un modo di comporre le forme "a ventaglio" che diventerà uno dei trade mark dell'architettura aaltiana. La sperimenterà nel Centro culturale a Wolfsburg (1958-62), nella Casa torre Neue Vahr a Brema (1959-62), nella Casa dello studente a Otaniemi (1964-66), nella biblioteca a Seinäjoki (1963-65), nella Biblioteca a Rovaniemi (1965/68). L'idea è ripresa dalla natura: dai gusci delle conchiglie, dalle linee frammentate dei

fiordi. Ma la ripetizione quasi ossessiva di questi motivi geometrici, insieme a una ricerca di effetti retorici e monumentali che con il passare del tempo prendono il sopravvento (lo si vede anche nella scelta del materiale per i rivestimenti che diventa, di preferenza, il marmo) portano ad una inaridirsi della vena poetica del maestro finlandese che tende a ripetere se stesso con opere tutte di altissima qualità ma nessuna più all'altezza dei capolavori dei periodi precedenti.

1.9 Kahn e la linea della nostalgia

Nel 1959 Louis Kahn è invitato in Europa al CIAM di Otterlo dagli amici del Team 10. Durante il viaggio, visita la chiesa di Ronchamp e la cittadina di Carcassonne, rimanendo impressionato da quest'ultima: come testimoniano i numerosi disegni del suo taccuino (33 contro i due di Ronchamp), Kahn è, infatti, attratto più dalla forza e dalla gravitas dei muri in pietra del borgo medioevale che dal linguaggio fortemente gestuale, ma strutturalmente poco chiaro, del capolavoro lecorbusieriano. Visita anche l'orfanotrofio di Aldo van Eyck (1955-1960), un edificio che ha più di qualche punto di contatto con il suo progetto per lo Jewish Community Center. Li accomuna l'articolazione dello spazio in piccoli padiglioni che si aggregano formando spazi più grandi, l'abbandono dell'ortodossia dell'International Style, la ricerca di forti effetti di luci e ombre e la volontà di recuperare all'architettura una dimensione al di fuori del tempo, non priva di accenni arcaici. Ad Otterlo Kahn è invitato a tenere una conferenza nella quale dichiara che lo spazio contemporaneo non è molto diverso da quello rinascimentale e in cui presenta lo Jewish Community Center a Trenton, gli studi per la città di Filadelfia che verranno particolarmente apprezzati e saranno pubblicati nel manifesto del gruppo, il Team 10 Primer, e

il Medical Research Building per l'Università di Pennsilvania.

Iniziato nel 1957 il Medical Research Building, riflette l'estetica brutalista e l'approccio geometrico di Kahn che non esita a mostrare a vista la struttura dei solai appoggiati su travi vierendeel e, delimitandoli in volumi in cemento rivestiti in mattoni, i condotti attraverso i quali passano i tubi degli impianti e quelli in cui sono ubicate le scale. In pianta il complesso è composto dall'accostamento di torri a pianta quadrata secondo il principio dell'insieme inteso come una "società" di spazi uguali o modulari. Gli edifici, frammentati in blocchi longilinei e slanciati verso l'alto anche grazie ai condotti posti all'esterno, ricordano le torri medioevali ed il Larkin Building di Wright ma per certi dettagli strutturali, si osservi per esempio la soluzione d'angolo della struttura del solaio e l'entrata posta sulla diagonale, la Scuola all'aria aperta di Duiker. Giudicato un capolavoro dell'architettura contemporanea, l'edificio ancor prima di essere completato viene, nel 1961, per interessamento di Philip Johnson, esposto al Museum of Modern Art di New York. Per Kahn tuttavia si tratta di un'opera di transizione non all'altezza dello Yewish Community Center, per quanto quest'ultima sia stata un'opera completata solo in minima parte".Se il mondo – affermerà – mi scoprì dopo che io ho disegnato il Richards Towers Building, io scoprii me stesso dopo aver progettato quel piccolo edificio in blocchetti di cemento a Trenton".

Realizzata tra il 1959 e il 1969 è la First Unitarian Church and School a Roechester. Qui l'influsso del primo Wright è ancora più evidente. Dall'Unity Temple Kahn riprende l'impianto distributivo composto da due corpi di fabbrica, uno più grande e uno più piccolo, collegati tra loro tramite una corta manica nella quale è posto l'ingresso. Le masse dell'edificio più grande

ricordano gli organismi rinascimentali e prerinascimentali a pianta centrale: un coronamento di spazi ad altezza ridotta circonda l'aula a base quadrata che, grazie a quattro alti lucernari, posti alle quattro estremità, spicca verso l'alto. Abolite le finestre, che avrebbero frammentato i prospetti, l'edificio è scandito da recessi murari che ritmano, con un gioco dai forti effetti chiaroscurali, il volume chiuso ed introverso: esattamente il contrario dell'effetto di leggerezza e trasparenza perseguito dai geometricamente astratti edifici dell'International Style. Anche in quest'opera è notevole il trattamento delle coperture. Quella della grande aula, in cemento a faccia vista, si caratterizza come un potente organismo plastico dal quale, attraverso i tagli dei quattro lucernari, proviene una luce radente che dona una particolare aurea sacrale allo spazio. Vi sono, infine, i singoli ambienti, disegnati come se fossero organismi tra loro staccati secondo il principio che abbiamo visto in precedenza della "società" di spazi. Nel loro ineccepibile proporzionamento, Kahn deve aver usato come fonte di ispirazione la lettura del libro di Wittkower, Architectural Principles in the Age of Umanism, un testo fondamentale nello svelare i complessi principi geometrici degli edifici del 1400, uscito nel 1956 e donatogli dallo stesso autore.

Sempre a partire dal 1959 (l'opera sarà completata nel 1965), Kahn è impegnato alla realizzazione del Salk Institute, a La Jolla, California, commissionatogli da Jonas Salk, lo scopritore del vaccino contro la polio, con il proposito di realizzare un complesso interdisciplinare dove "Picasso avrebbe potuto incontrarsi con gli scienziati". Dopo numerose ipotesi, lo schema prescelto consiste in due edifici tra loro paralleli che delimitano una piazza all'aperto che si apre, su un lato, verso l'oceano. I due corpi di fabbrica contengono gli studi degli scienziati le cui facciate sono inclinate

in modo tale da guardare tutte verso il mare e, dietro, i laboratori in forma di open space affiancati, in base al principio della separazione tra spazi serventi e serviti, da sottostanti piani tecnici per il passaggio degli impianti. Materiali usati per la costruzione: il cemento a faccia vista trattato con cura maniacale (Kahn arriva a fornire i disegni dei diversi getti in modo da progettare anche le linee che li separano) e i tamponamenti in legno degli studi. Ne viene fuori uno studiato contrasto tra naturale e artificiale in linea con la contrapposizione tra l'impianto rigidamente geometrico della costruzione e l'informalità del luogo. A contribuire al carattere scenografico della piazza, concepita come un vuoto, un luogo silenzioso, quasi claustrale, gioca una sottile linea d'acqua che la taglia in due e che, all'estremità, si trasforma in una fontana che idealmente confluisce verso l'oceano. Considerato da molti critici come il capolavoro dell'architetto, il Salk Insitute si offre come un edificio anti-moderno in antitesi con lo sperimentalismo aperto del Team 10, con il quale, alla fine, Kahn mostra di aver sempre meno in comune ed è in un ancora più aperto contrasto con gli edifici, che tendono ad assimilare il caos creativo della metropoli, progettati negli stessi anni dai gruppi di avanguardia quali i metabolisti, gli Archigram, i radical. A rifarsi alla sua lezione, ma non senza sviamenti, travisamenti e semplificazioni, saranno le correnti storiciste e nostalgiche che nel dopoguerra ripopoleranno la scena architettonica.

1.10 Inquietudini italiane

È durante la seconda metà degli anni Cinquanta che si completano la Bottega di Erasmo di Gabetti e Isola a Torino, la Palazzina INAIL di Samonà a Venezia, la Casa alle Zattere di Gardella a Venezia, la Torre Velasca di BBPR a Milano. Sono opere orientate in senso

storicista, se non nostalgico, che segnano il definitivo distacco dell'architettura italiana dalle ben più interessanti ricerche, sia in senso espressionista che neobrutalista, che si sviluppano negli stessi anni negli Stati Uniti e in Europa.

La Bottega di Erasmo (1953-1956), realizzata a Torino da Gabetti e Isola, si inserisce nel contesto urbano, segnato dalla presenza della Mole dell'Antonelli, ostentando una vocazione decorativa ai limiti del kitsch per il compiaciuto gioco dei dettagli, per la pluralità dei materiali, per la presenza di elementi costruttivi desueti quali i bovindo. Non mancano allusioni all'ordine gigante con fasce di mattoni a cui sono intervallati spigolosi balconi decorati con parapetti in ferro battuto o con coppie di lastre di cemento simmetricamente disposte ma tra loro leggermente scostate, al fine di realizzare un'ulteriore vibrazione chiaroscurale con un linguaggio ammiccante e compiacente, non privo di riferimenti neomedioevali.

La Palazzina dell'INAIL di Samonà a Venezia (1950-1956), pur senza cadere negli eccessi decorativi di Gabetti e Isola, punta sulle variazioni cromatiche e sugli effetti chiaroscurali per inserirsi nel difficile contesto lagunare. Da qui l'alternarsi del cemento e della pietra, l'uso di colori quali il rosso, il blu,il bianco e il grigio e il delicato susseguirsi di rientranze e di sporgenze con ritmi anche minuti ma, comunque, gestiti all'interno di un disegno unitario.

Nella Casa alle Zattere a Venezia (1954-1958) Gardella mette in scena uno studiato andamento pittorico caratterizzato dalle elegantemente disposte, ma apparentemente casuali, bucature dei prospetti. A rendere contestuale l'opera, provvedono i balconi i cui parapetti hanno un disegno – a dire il vero, non poco stucchevole – che ricorda i merletti veneziani. Composta, come molte altre opere del periodo, da un basamento (in questo caso punteggiato

da una duplice fila di finestrelle romboidali), da un corpo centrale e da un coronamento con tetto inclinato, la Casa alle Zattere "vibra all'unisono con le cortine dell'edilizia veneziana che si affaccia sul canale", tuttavia testimonia della incapacità creativa dettata da un atteggiamento alla fine suicida che, piuttosto che reinterpretare la storia e la tradizione, come per esempio aveva fatto Wright con il Masieri Memorial progettato nel 1953 sul Canal Grande ma mai realizzato per ottusità burocratiche, si limita a fargli il verso.

La Torre Velasca (1950-1958) di BBPR rappresenta per molti commentatori, una delle massime opere italiane del periodo. Con il suo aspetto vagamente neomedioevale, quasi da antica torre comunale, sottolineato dalla struttura portante a vista che ricorda quella degli edifici gotici, rappresenta uno dei principali landmark del panorama urbano milanese. Paragonata con il coevo Seagram building di Mies van der Rohe (1954-1958) testimonia della oramai abissale distanza che separa le ricerche italiane da quelle americane o europee.

Con il numero di aprile-maggio del 1957, la rivista Casabella Continuità si fa promotrice delle nuove istanze pubblicando, oltre a un bilancio dell'esperienza del quartiere Tiburtino di Quaroni e Ridolfi, i lavori di Ridolfi tra cui le Torri di viale Etiopia, la Bottega di Erasmo e la Borsa Valori di Gabetti e Isola, una recensione di un volume di Tuschuoli Madsen, Sources of Art Noveau, sul Liberty e un saggio sulla Scuola di Amsterdam. Il numero sancisce, di fatto, la nascita di un movimento che investirà numerosi architetti, soprattutto dell'area piemontese e lombarda e verrà chiamato Neoliberty, con un nome che Paolo Portoghesi conierà l'anno successivo.

Contro il Neoliberty, con un articolo apparso nell'aprile del 1959 sul The Architectural Review, si scaglia Reyner Banham,

che accusa l'Italia di ritirata dal Movimento Moderno. Secondo il critico, i lavori di Gabetti e Isola nonché di altri giovani architetti che gravitano intorno a Casabella Continuità, quali Gae Aulenti, Gregotti, Meneghetti, Stoppino, e gli articoli a loro difesa scritti da Aldo Rossi rappresentano un fatale passo indietro. L'accusa di Banham è, per quanto severa, circostanziata. Evita di fare di tutta un'erba un fascio: dalla critica sono esclusi Quaroni con il villaggio la Martella, il Moretti della Casa del Girasole e non è toccato, se non come direttore della rivista, Rogers. Lo scritto, non accenna, infatti, alla Torre Velasca (che sarà, invece, oggetto di fortissime critiche, ai successivi incontri del CIAM). Ciò non evita la pronta e risentita la reazione di Rogers che si sente attaccato in prima persona in quanto punto di riferimento dei nuovi fermenti storicisti: risponde con un articolo apparso su Casabellla Continuità nel giugno del 1959. Accusa Banham di essere un custode dei frigidaries. Rivendica l'importanza della ricerca italiana e di "tutti coloro che tentano di evadere…il conformismo e il formalismo": Gardellla, Ridolfi, Micheluccci, Albini, Samonà. Sostiene che se il termine di Neoliberty si può applicare alla Bottega di Erasmo di Gabetti e Isola, per gli altri giovani si dovrebbero utilizzare altri riferimenti: per esempio, il neoespressionismo olandese per l'Aulenti e l'eclettismo boitiano e berlaghiano per Gregotti. Ammette, infine, qualche eccesso. Ma sostiene che cambiamenti, non meno rilevanti, si registrano anche nelle architetture dei Maestri: "Le Corbusier ha creato Chandigarh con l'eco di tutta l'India, Gropius l'Ambasciata di Atene, immersa nella storia greca, Mies un monumento con il grattacielo di Park Avenue a New York e Wright, prima di morire, aveva disegnato opere che pur conseguentissime nello spirito, non potrebbero essere confinate nella lettera di tante sue dichiarazioni precedenti".

1.11 Altre tendenze in Italia

Non tutta l'architettura italiana della seconda metà degli anni Cinquanta è percorsa da ansie storiciste. A Milano, Vittoriano Vigano realizza l'Istituto Marchiondi Spagliardi (1953-1957): vigorosamente scandito da setti in cemento armato a faccia vista, risente della poetica brutalista di le Corbusier e degli esponenti del Team 10.

Al Le Corbusier del piano Obus di Algeri si ispira Carlo Daneri nel quartiere di Forte Quezzi (1956-1958), un segno alla scala territoriale che si adagia sulle curve di livello del movimentato paesaggio genovese.

Nel 1959, Quaroni licenzia il progetto per il quartiere CEP alle Barene di San Giuliano a Venezia-Mestre proponendo alcuni grandi edifici a corte, a forma circolare, aperti verso il paesaggio lagunare: una decisa autocritica rispetto alle precedenti posizioni neorealiste, alla poetica intimista del borgo e dell'unità di vicinato attraverso il recupero del disegno alla grande scala, e una decisa scelta di campo per un approccio orientato in senso paesistico, secondo una strategia sperimentata da Kenzo Tange nei progetti per la baia di Tokyo e dagli americani sensibili alle teorie dell'Urban Design.

Vi sono poi le grandi opere di ingegneria: gli eleganti viadotti realizzati da Morandi e le esili strutture in cemento armato progettate da Pier Luigi Nervi: tra queste lo stadio Flaminio(1958-59) a Roma costruito in occasione delle Olimpiadi del 1960. Tra il 1955 e il 1958 lo stesso Nervi, in collaborazione con Arturo Danusso, progetta le strutture di un'opera di Gio Ponti che, per molti aspetti, rappresenta l'antitesi alla Torre Velasca: il Grattacielo Pirelli. Moderno e tecnologicamente ineccepibile, grazie ad un curtain wall in alluminio color argento, il grattacielo di Ponti

non cade in alcuna trappola sentimental-storicista. Nello stesso tempo, si distacca dalle secche dello stile internazionale, evitando la banalità del prisma scatolare vetrato. Il collocamento di due scale di sicurezza a pianta triangolare nelle testate, oltre ad un efficiente sistema di deflusso in caso di evento calamitoso, determina, infatti, in alzato, la realizzazione di due fasce di muratura, sfuggenti perché inclinate. Hanno il delicato compito di inquadrare il curtain wall, eliminando l'effetto glass-box nonché di dissolvere i prospetti laterali riducendoli a un semplice e sottile taglio, un vuoto che si manifesta in forma di ombra rendendo l'edificio esile e svettante.

1.12 Due poeti: Scarpa e Michelucci

Figura a sé stante è il veneziano Carlo Scarpa. Accomunato a Ridolfi dalla passione per la tradizione artigianale e a Rogers per l'attenzione al passato, Scarpa li supera entrambi per potenza poetica ed espressiva e per una intensità di dialogo con la contemporaneità che riesce a metabolizzare la lezione dei grandi Maestri. Con la casa Romanelli di Udine (1950-55) Scarpa sembra orientarsi decisamente per l'architettura organica, riprendendo sin troppo scopertamente il lessico di Wright, tanto da sfiorare, come ammetterà più tardi, "il limite dell'adulazione". Esercizi in stile wrightiano sono gli interventi ai giardini della Biennale di Venezia: il Padiglione provvisorio del libro (1950), la Biglietteria e il Nuovo ingresso (1952), la Corte giardino del Padiglione Italia (1952) e il più maturo Padiglione del Venezuela (1954-56), ottenuto dallo slittamento di due prismi, che si smaterializzano entrambi nella zona superiore con una finestra-lucernario in cui il vetro è alternato a fasce piene.

Nella Galleria nazionale di Palazzo Abatellis a Palermo (1953-54) Scarpa si trova a dover dialogare insieme con la preesistenza,

un edificio di Matteo Carnalivari, e, insieme, con le opere d'arte. Li affronta concependo il proprio intervento come medium che lega entrambi in una sintesi, a permettere la quale è la sensibilità artistica del progettista il quale solo può organizzare un percorso a reazione poetica, valorizzando ogni punto di vista e il segreto gioco di corrispondenze degli oggetti tra loro e di questi con la luce. A tal fine mette all'opera uno straordinario talento artigianale che gli consente di evitare soluzioni stereotipate, realizzando caso per caso gli apparati scenografici – dal fondo al supporto – che soli possono rendere la fruizione delle opere d'arte un'esperienza irripetibile. Il risultato è un unicum, immodificabile in cui architettura e opere d'arte si fondono. Da qui l'immenso fascino ma anche la scarsa funzionalità degli allestimenti scarpiani che non tollerano il più piccolo aggiustamento, la minima sostituzione nel tempo, pena la perdita di quell'aura che l'architetto artista è stato capace di realizzare con un così complesso gioco di corrispondenze e relazioni.

Nella casa Veritti a Udine (1955-61), Scarpa riprende il lessico wrightiano, soprattutto nei partiti decorativi, ma per separarsene definitivamente. L'insieme, infatti, piuttosto che ricordare il disegno disteso delle Prarie o delle Usonian, appare come un collage di frammenti, un insieme elegante ma estenuato di forme. Un esercizio di scrittura, di sapore manierista, dove le diverse geometrie e i materiali sono fatti interagire, a volte scontrare tra loro, al fine di sondarne la compatibilità.

Nel negozio Olivetti di Venezia (1957-58) Scarpa interviene in un ambiente stretto e lungo articolandolo magistralmente con un secondo piano a cui si accede tramite una scala i cui gradini, realizzati con spessi masselli in pietra, quasi librano nell'aria, ricordando la scomposizione per piani di De Stijl. Scandisce le pareti con pannelli chiari ritmati da fasce in legno o dai vuoti delle

finestre, allineati tutti a una stessa quota grazie ad un sottostante basamento in pietra grigia che ha il compito di proteggere i muri dall'acqua alta. Inventa un nuovo tipo di pavimento alla veneziana realizzandolo con inserti rettangolari in marmo colorato. Disegna le vetrine come se fossero dei vassoi sui quali esporre i preziosi prodotti della Olivetti. Gioca con i chiaroscuri grazie alle trame dei grigliati in ferro e in legno. Rendendo incantato, quasi magico, il clima che si respira nel negozio, Scarpa riesce così, nello stesso tempo, a celebrare l'unicità del luogo – piazza San Marco – e del design di uno delle più importanti imprese che nell'Italia del dopoguerra hanno il coraggio – grazie ad un imprenditore illuminato: Adriano Olivetti – di puntare sull'innovazione.

Nel museo di Castelvecchio a Verona (1958-64) Scarpa ripete il miracolo di Palazzo Abatellis. Di un virtuosismo senza pari è il disegno degli interni. Ma l'invenzione è nella scelta di lasciare all'esterno l'edificio incompleto, collocando in una posizione strategica la scala equestre di Cangrande della Scala. La statua riacquista il fascino della propria passata grandezza mentre il rapporto con il non finito dell'edificio suggerisce, romanticamente, la dirompente tragicità della storia.

Estenuata in un gioco di preziosi dettagli è la Fondazione Querini-Stampalia (1961-63) di Venezia dove Scarpa riesce a trasformare in un indimenticabile spettacolo anche l'inconveniente dell'acqua alta, canalizzandola in percorsi che corrono dentro l'edificio. Gli fa da contrappunto la non meno spettacolare vasca del cortile interno, non priva di richiami alla cultura giapponese.

Dotato di un inesauribile temperamento creativo è Giovanni Michelucci. Nel capitolo precedente lo abbiamo visto impegnato con le opere della ricostruzione nel centro storico di Firenze. Negli stessi anni disegna la Cassa di Risparmio di Firenze (1952-57). È

un edificio che ruota intorno a un salone principale, progettato come fosse una piazza su cui si affacciano gli altri ambienti interni. Progettato in sezione, lo spazio è scandito, così come avviene nei migliori edifici toscani, dall'ordinata sequenza dei pilastri. A fargli assumere una valenza espressiva provvede la copertura inclinata, ritmata da travi triangolari intervallate da voltine per creare decisi effetti chiaroscurali e il gioco della luce diretta che arriva dai lati, come all'interno della navata di una chiesa.

Interessato alla dialettica degli spazi, alla dinamica dei percorsi, all'informalità del gesto creativo che permette all'architettura un dialogo originario con la natura, Michelucci realizza diverse chiese: a Collina di Pontelungo (1952-54), al villaggio operaio di Larderello (1954-57), al villaggio Belvedere a Pistoia (1960-63), sull'Autostrada del Sole a Campi Bisenzio (1961-64).

Quest'ultima è sicuramente il suo capolavoro. Concepita come una tenda, un momento di sosta transitorio lungo la strada, la chiesa si impone per la sua coinvolgente espressività, sottolineata all'esterno dal contorcersi delle curve e dalla forte matericità delle pietre, del rame, del cemento armato. Mentre all'interno si è conquistati dallo spazio avvolgente che si snoda – punteggiato dalle forme organiche delle strutture, scolpite come se fossero le ossa di un gigantesco animale – lungo un percorso che conduce sino all'altare in una sorta di pellegrinaggio architettonico, che ha un suo antecedente nella promenade lecorbusieriana ma è filtrato attraverso l'ottica espressionista di uno Scharoun, di un Kiesler o, se vogliamo, di un artista informale.

1.13 Brasilia

È Lucio Costa che progetta il piano per Brasilia con un disegno in pianta che ricorda un uccello con le ali aperte, un segno carico

di valori cosmici che serve a delimitare un luogo simbolico. Sulla stessa lunghezza d'onda i principali edifici della nuova capitale, progettati sotto la supervisione di Oscar Niemeyer.

Nella piazza dei Tre Poteri, che è il luogo centrale della città, spicca il Palazzo delle Assemblee Nazionali (1958) ancorato al suolo mediante una piastra dalla quale emergono le coperture a cupola delle due camere: quella dei senatori che si chiude verso l'alto e quella dei deputati, rovesciata, che si apre verso il cielo. Tra le due aule, vi sono due torri gemelle, destinate agli uffici, staccate tra loro quel che basta per farle apparire l'una come l'immagine dell'altra. Impossibile non vedere in questo gioco di volumi puri, che si riflettono e si contrappongono, il desiderio di afferrare idealmente lo spazio nelle sue molteplici direzioni – l'alto, il basso, il chiuso, l'aperto, la linea, la curva-, e non percepire un'intenzionalità metaforica che diventa tanto più evocativa quanto più il complesso si apre su un paesaggio dagli orizzonti infiniti. Recuperando in chiave contemporanea una così spiccata dimensione simbolica, il Palazzo delle Assemblee Nazionali, insieme con il parlamento di Chandigarh (1953-63) di Le Corbusier e di Dacca (1962-73) di Kahn, sembra dimostrare l'attualità delle teorie di Giedion sulla nuova monumentalità, almeno per ciò che riguarda le città di nuova fondazione. Ma raggiungere una tale intensità non si rivela sempre un'impresa facile. Gli altri edifici pubblici, progettati sempre da Niemeyer per Brasilia, accusano un calo di tensione, dovuto anche alla stanchezza derivante dalla ripetizione di alcuni clichè formali, quali quello "dell'edificio nell'edificio" ottenuto mediante una scatola in cemento armato schermata da pilastri dal forte effetto plastico che contiene al suo interno l'edificio vero e proprio a forma di un volume squadrato rivestito con il curtain wall. Tra questi la Residenza del Presidente della Repubblica (1957) è forse il più

fresco e riuscito, probabilmente anche per il senso di apertura verso lo spazio circostante così inusuale per una struttura che, per ragioni di sicurezza, è usualmente risolta con forme più chiuse e introverse.

Brillante, anche se alla fine risolta con un'invenzione strutturale che la fa apparire più come un brillante oggetto di design, è la cattedrale di Nostra Signora di Fatima (1959-70). È l'ennesima dimostrazione che le originarie forme calviniste del Movimento Moderno possono essere declinate anche con apparati scenografici più sensuali e barocchi.

1.14 Le Corbusier: verso una nuova architettura

Sorprendendo tutti, Le Corbusier con due architetture realizzate tra il 1958 e il 1962 – quando è oramai ultrasettantenne – abbandona il brutalismo da lui stesso inventato e da prova di una straordinaria vitalità e di una inattesa capacità di prefigurazione del nuovo. Sono il padiglione Philips e il progetto del padiglione per esposizioni a Stoccolma. Per il padiglione Philips, che doveva essere montato alla esposizione mondiale di Bruxelles del 1958, cede il compito della progettazione a Xenakis che pensa a un coraggioso paraboloide iperbolico, per dedicarsi a un filmato-messaggio multisensoriale dagli alti contenuti esistenziali, che accoglie i visitatori del padiglione.

Passa così molto tempo tra musei e collezioni per selezionare e mettere insieme le immagini del filmato. Le sceglie personalmente: dalle più armoniose alle più terrificanti, comprese quelle dei mostri e dei campi di concentramento.

La musica, diffusa con effetti speciali, è arrangiata da Edgar Varése, musicista di avanguardia, che Le Corbusier chiama direttamente a collaborare.

Le Corbusier mostra di comprendere perfettamente le potenzialità dei mezzi elettronici di comunicazione: la forza dell'immagine si sostituisce alla chiarezza della forma; discipline diverse si integrano in un unico medium; il vero prevale sul bello; si attua il coinvolgimento multisensoriale. Ma non dà seguito all'esperimento, che nella sua produzione rimane un episodio isolato, a se stante.

La seconda opera è del1962 : un ambiente per esposizioni permanentementi di opere di Matisse, Picasso e Le Corbusier previsto per Stoccolma e realizzato, successivamente, con varianti, a Zurigo come "Maison de l'Homme" (1963). Rispetto al padiglione Philips, la Maison de l'Homme segna un passo indietro perché l'architetto ritorna a una dimensione esclusivamente architettonica. Ma vi è di nuovo il modo in cui destruttura la forma. Per esempio dividendo l'edificio in due parti – una tettoia dal forte impatto plastico e una sottostante costruzione modulare – contrapposte tra di loro. Oppure per il contrasto tra il monocromo della tettoia e gli sgargianti colori dei pannelli del padiglione. O per il brutalismo di alcune figure contrapposte al purismo di altre. E infine per lo spazio in-between della terrazza che sebbene riprenda il tema dal Palazzo di Giustizia di Chandigarh, sembra altresì una prefigurazione di temi che verranno affrontati negli anni Novanta.

1.15 Fun Palace

Nel 1961 la regista di teatro Joan Littewood commissiona a Cedric Price il progetto di un teatro altamente flessibile destinato a ospitare spettacoli di ogni genere. Cedric Price si fa affiancare da Frank Newby, che calcola le strutture, e da Gordon Pask che si occupa di tutti gli altri aspetti ingegneristici. Nasce Fun Palace, un edificio polivalente che offre agli utenti la possibilità

di interfacciarsi attivamente con la struttura, contribuendo essi stessi alla realizzazione degli spazi. Afferma Price: "le attività devono essere sperimentali e il luogo stesso effimero e mutevole. L'organizzazione dello spazio e degli oggetti che lo occupano deve, da una parte, stimolare la mente e il fisico dei partecipanti, e d'altra parte, permettere il flusso del tempo e dello spazio, al fine di suscitare piaceri sia attivi che passivi".

Lo schema della costruzione è molto semplice: si tratta di un edificio di forma rettangolare (260x11O metri circa) punteggiato da cinque file di quindici torri metalliche che supportano le strutture secondarie e, insieme, contengono gli elementi di servizio (dalle toilette ai cavi degli impianti). Sopra le torri svettano le gru che servono a spostare da una parte all'altra i materiali con i quali si possono configurare gli spazi interni. Nota Banham: "il gioco delle variazioni proposto dal gruppo di progettazione di Fun Palace, supera in modo spettacolare quello che Constant ha previsto per la sua New Babylon, dove i pavimenti, per lo meno, sono fissi, anche se tutto il resto è amovibile. Fun Palace è concepito come un volume flessibile in cui i tetti, i muri, i pavimenti e i servizi possono essere riorganizzati a volontà, con pochissimi vincoli in ciascuna delle tre dimensioni".

Nonostante gli intensi sforzi di promozione, il progetto non trova finanziatori e non viene realizzato. Ma diventa un riferimento obbligato per i lavori dei gruppi di avanguardia e, in particolare, degli Archigram. Sarà preso a modello più tardi, nel 1971, dal gruppo dei giovanissimi Renzo Piano, Richard Rogers e Gianfranco Franchini per il concorso del Plateau Beaubourg Centre Paris, poi realizzato col nome di Centro Pompidou.

1.16 Johansen e l'informale

John Johansen studia alla facoltà di Harvard sotto la direzione di Walter Gropius, dove si laurea nel 1939. Suoi compagni di corso sono Ieoh Ming Pei, Paul Rudolph, Bruno Zevi. Segue un apprendistato negli studi di Skidmore, Owings & Merrill e di Wallace Harrison, in quel periodo impegnato, insieme – ma sarebbe meglio dire: contro – Le Corbusier, alla realizzazione del progetto del palazzo delle Nazioni Unite. Tra il 1955 e il 1960 insegna a Yale, in un momento magico in cui vi confluiscono personalità diverse, tutte orientate a mettere in discussione i dogmi dell'International Style: Louis Kahn, Philip Johnson, Eero Saarinen, Paul Rudolph, il critico Vincent Scully (frequenta Yale anche il giovane inglese James Stirling: dei suoi progetti ne parleremo tra poco). Nel 1955 Johansen scrive sulla rivista "Architectural Record" un saggio dal titolo, Space-Time-Palladian, che denuncia una inclinazione in senso neoclassico. Inclinazione che si concreta nella realizzazione di alcune abitazioni realizzate sui presupposti dei principi di ordine, ritmo, simmetria, come per esempio la Villa Ponte (1957), sospesa – appunto come un ponte – sopra un corso d'acqua. Colpito dalla Chiesa di Ronchamp realizzata da Le Corbusier, dal palazzo del ghiaccio di Yale di Saarinen, dagli esperimenti di Kiesler sulla Endless House, dagli echi della scissione del Team 10 e dalla nuova sensibilità artistica che porta alla pittura informale, Johansen affianca alle ricerche neo-palladiane anche una intensa produzione di abitazioni biomorfiche, insieme organiche e informali, realizzate con gusci ottenuti attraverso la tecnica del cemento armato spruzzato da lui sperimentata per la American Concrete Association e descritta nel manuale Sprayed Concrete Construction (1955).

Lo Spray House Project #2 del 1955 rassomiglia a un fiore avvolto da petali che lo proteggono, attraverso i quali filtra la luce del sole.

Pavimenti e pareti e soffitti si susseguono in forme voluttuose senza soluzione di continuità, diventando all'occorrenza anche i supporti in muratura per i letti, i divani e gli altri mobili della casa.

Nel 1956 Johansen ne realizza, per la fiera mondiale di Zagabria, una versione semplificata, ma, in assenza di un idoneo cemento, è costretto a utilizzare una armatura di supporto compromettendo il presupposto strutturale del guscio autoportante, studiato insieme con l'ingegnere Mario Salvatori. Sempre nel 1956, progetta la Spayform Weekend House, un guscio dalla forma semplificata che, nella distribuzione in pianta, ricorda la Dymaxion House di Buckminster Fuller, il geniale inventore anch'egli gravitante intorno all'Università di Yale.

Le abitazione biomorfe di Johansen influenzano i giovani architetti più sperimentali. Tra questi gli inglesi Archigram della cui produzione parleremo in un prossimo paragrafo. Uno di loro, Michael Webb, scrive nel 1957: "Johansen era il nostro eroe: ogni suo progetto era una innovazione non solo rispetto alla normale passi, ma anche rispetto alle sue opere precedenti. Che straordinario amante del rischio! Che magnifico giocatore!".

Progettista versatile, Johansen realizza anche opere meno futuribili, ma sempre di altissima qualità, tra queste l'Ambasciata americana a Dublino (1964), il Clowes Memorial Hall and Opera House (1964-66) e il Florence Virtuue Housing (1965). Altre ne seguiranno: per esempio la Goddard Library del 1968, articolata in un magistrale gioco dei volumi neoespressionisti che ricorda le parallele e non meno brillanti realizzazioni di Rudolph quali l'Art and Architecture Building a Yale (1958-64).

Ad affascinare Johansen è soprattutto la sperimentazione di forme innovative. Nel 1960 progetta una casa cinetica, composta da un nucleo centrale fisso sul quale si innestano corpi che si muovono

lungo binari. A partire dal 1965 (sarà completato nel 1970) lavora al suo capolavoro: Il Mummers Theater ad Oklahoma. L'idea è ripresa dai congegni elettronici dove i componenti sono inseriti in uno chassis e collegati tra loro attraverso fili. Nel Mummers i componenti sono le sale teatrali e i fili i percorsi. Da qui un insieme frammentato ma estremamente vitale, un piacevole caos di volumi serventi e serviti sottolineato anche dai materiali – il cemento e le lamiere colorate – usati secondo una logica neobrutalista fatta di accostamenti azzardati, spesso stridenti. L'immagine è inconsueta: prefigura l'High Tech e, insieme, il decostruttivismo. Del resto, per tutta la vita, Johansen sarà un precursore e un innovatore con una continua attività di ricerca che lo porterà, ai giorni nostri, a pensare a case realmente organiche che, come organismi biologici, sono in grado di apprendere dai comportamenti umani e di modificarsi conseguentemente.

1.17 Archigram: gli inizi (1961-1964)

Maggio del 1961. A cinque anni dalla mostra This is Tomorrow e nello stesso anno in cui l'inesauribile Buckminster Fuller propone di coprire il centro di New York con una immensa cupola geodetica che ne gestisca il microclima, sei giovani architetti – Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompon, David Greene, Ron Herron, Mike Webb – pubblicano un foglio dal titolo Archigram. Il termine Archigram, spiegherà a distanza di tempo Peter Cook, connota un atteggiamento intransigente, laconico e dinamico. Quasi come un telegramma (in inglese telegram) o un aerogramma (aerogram), che annuncia la nascita di un nuovo evento.

Il secondo numero di Archigram esce l'anno dopo. Ha una maggiore consistenza grafica e mostra tre progetti emblematici: una costruzione in Fiberglass (autore: Greene) che riprende le forme

organiche di un apparato digerente; un complesso residenziale a Lillington Street a Londra (autori:Chalk, Crompton, Herron) dove un insieme di capsule abitative formano un cluster che circonda un grande spazio a verde puntualizzato da servizi residenziali; uno Shopping Viaduct a Nottingham (autori: Cook, Greene) dove unità abitative sono assemblate all'interno di una macrostruttura.

Un estimatore di Archigram è Theo Crosby – l'organizzatore di This is Tomorrow – che si da da fare per farli esporre nel 1963 all'Institute of Conteporary Arts. La mostra, dal titolo Living City, è divisa in sette sezioni: uomo, sopravvivenza, folla, movimento, comunicazione, posto, situazione. Chiaro, data la scelta degli argomenti, l'omaggio all'estetica neobrutalista, agli Smithson, alla Pop Art e forse anche ai nuovi fenomeni di massa di cui la ribellione giovanile e la musica dei Beatles sono i più appariscenti. Ma vi è di più: l'inizio di una ricerca che azzera le vecchie categorie architettoniche quali il brutalismo lecorbusieriano e il purismo miesiano al quale, in qualche modo, gli Smithson sono ancora legati, per cercare di prefigurare un nuovo genere di futuro.

Archigram, sin dall'inizio, è un gruppo sui generis. I sei architetti provengono da esperienze formative diverse, hanno età diverse e, di regola, non lavorano insieme. Spirito teorico e propagandista del gruppo è Peter Cook. Poeta del gruppo è Ron Herron, che indaga con ossessione maniacale le nuove tecniche, per svilupparle formalmente e scoprire inaspettate interazioni tra queste, l'uomo e l'ambiente costruito.

Di Peter Cook è il progetto Plug-in City (1964). Plug-in è un termine inglese che significa "inserire la spina", "mettere corrente". Nel nostro caso significa una macrostruttura composta da una ossatura primaria lungo la quale scorrono i sistemi infrastrutturali e le opere di urbanizzazione, e sulla quale si possono attaccare e staccare

a piacimento cellule tridimensionali fabbricate industrialmente, siano queste abitazioni, spazi commerciali, attrezzature per il tempo libero. Le cellule edilizie previste sono, al pari delle automobili e di altri componenti meccanici, realizzate con materiali plastici e ferrosi e assemblate altrove secondo l'insegnamento di Buckminster Fuller (il suo bagno completamente industrializzato progettato per la Dimaxion House e'del 1937). La casa, come una lampadina, un televisore o un tostapane, potrà essere sostituita a scadenze periodiche, con una diversa e tecnologicamente più avanzata. Evidenziando e approfondendo l'analogia formale tra un sistema elettrico e la città, Plug-in City focalizza, infine, l'attenzione del progettista sui flussi di informazioni, di immagini, di prodotti che la metropoli, deve continuamente gestire e processare (su questo tema insisterà, con un altro progetto – Computor City – Dennis Crompton).

Il progetto Capsule di Warren Chalk (1964), una struttura centrale di servizio sulla quale si agganciano a secco diversi modelli di capsule abitative, dimostra che è possibile – e, effettivamente, alcuni prototipi, come vedremo in seguito, saranno realizzati sul finire degli anni Sessanta – pensare a un nuovo modo di costruire gli edifici e, in particolare, i grattacieli.

Walking City (1964) di Ron Herron sono strutture abitative lunghe 400 metri e alte 220 e poggiate su otto gambe, che ne permettono gli spostamenti. Le immagini proposte da Herron fanno scalpore. Le enormi macchine mobili di Walking City che sbarcano davanti a Manhattan, che campeggiano nel deserto o che sbucano dal mare di fronte ad una Algeri in cui è stato realizzato il piano Obus di Le Corbusier indicano però che la ricerca architettonica non può fermarsi, limitandosi alla gestione dell'ordinario e del fattibile; e anticipano la speranza, che sarà fatto

propria dagli studenti del sessantotto, che la professione possa finalmente proiettarsi verso l'utopia.

Nel 1964 il gruppo Archigram si disperde. Greene e Webb partono per andare a insegnare negli Stati Uniti, Chalk e Herron tentano l'attività privata, Crompton si impegna in un progetto governativo. Continueranno, però a lavorare insieme a numerosi progetti, amministrando e sviluppando un patrimonio di idee che hanno messo sul tappeto.

1.18 La linea arcaico-ecologica

Nel 1963, due giovani architetti austriaci Hans Hollein e Walter Pichler scrivono un manifesto. Titolo: Architettura assoluta. Tesi: l'architettura vera non ha nulla di funzionale.

Tra il 1962 e il 1964, Hollein propone alcuni progetti dal forte impatto espressivo. Segni brutali, sensuali, terribili in cui l'architettura domina lo spazio, guizzando verso l'alto, scavando la terra, estendendosi in tutte le direzioni. City Communication Interchange (1962), è un monumento in cemento che celebra la comunicazione, Stadt (1962) una città di pietra. Aircraft Carrier in the Landscape (1964) l'immagine di una portaerei ubicata all'interno di un paesaggio agricolo.

Segni, più evanescenti, ma non meno forti sono proposti da Pichler, per esempio con il progetto Unterirdische Stadt (1963), che delinea un ambiente urbano, quasi piranesiano, fatto di percorsi e elementi di interconnessione. E anche da un terzo austriaco, Raimund Abraham che tra il 1962 e il 1967 produce disegni di città immaginarie che recuperano aspetti naturali e qualità arcaiche, teorizzati nel 1963 in un testo – Elementare Architektur – che avrà una certa influenza negli anni a venire.

In opposizione alla linea tecnologico-metabolista si delinea così

una linea arcaico-metafisica che ne critica l'eccessivo ottimismo e l'ingenua fiducia nelle capacità autorigenerative del sistema. La salvezza, se ve ne é una, risiede in altri valori: nella metafisica, nella ricerca di se stessi, nel ritorno alla natura, nella libertà e nella fratellanza. Del resto a partire dal 1963 una nuova coscienza si sta formando: attraverso la protesta degli studenti (la rivolta di Berkley è del 1964); la ricerca di nuove forme espressive (i Beatles nel 1963 spopolano al Palladium, nel 1964 viene lanciata la minigonna, nello stesso anno i Rolling Stones lanciano Satisfaction); l'antimilitarismo (nel 1964 si intensifica la presenza americana nel Vietnam e, nello stesso tempo, monta il movimento di opinione contro la guerra) la lotta contro i razzismo (la grande marcia di M.L. King è del 1963 e in quegli anni, una dopo l'altra, le colonie africane ottengono l'indipendenza); il misticismo ricercato nelle filosofie orientali e l'uso di sostanze allucinanti (il fenomeno degli hippy comincia nel 1965, ma nasce sul terreno della ribellione beatnik degli anni cinquanta).

Delle due linee, la arcaico-ecologica, sarà sicuramente quella che avrà più successo negli anni successivi. Ma sarebbe un errore vedere l'altra come soccombente in quanto contrapposta e alternativa. Ai lavori e alle problematiche dei progettisti della linea tecnologico-metabolista, almeno nella sua accezione giocosa e anti-sistema (pop, archigram, situazionista), attingeranno numerosi gruppi di avanguardia, anche quelli più radicalmente alternativi al sistema. Così accadrà che Soleri realizzertà la sua comunità costruendo una megastruttura; che le comuni hippy utilizzeranno le cupole geodesiche di Buckminster Fuller; che le città-luna park degli Archigram e dei situazionisti saranno riprese dagli Archizoom, da Superstudio e dalle decine di gruppi di avanguardia che si costituiranno tra il 1966 e il 1970; che le strutture reticolari saranno

utilizzate nelle tesi di laurea degli studenti più politicizzati.

Nonostante le diversità, infatti, entrambi le linee, tecnologico-metabolista e arcaico-ecologica, condividono numerosi presupposti, sulla base dei quali è possibile operare commistioni e integrazioni. Vi è la medesima coscienza della fine di ogni formalismo stilistico; la comune fascinazione per il futuro e un medesimo sentire la centralità della persona anche nella sua fisicità. Da qui la fine di una estetica fondata sulla massa muraria. Sarà il soggetto umano e non l'oggetto architettonico che, con il suo muoversi nello spazio, farà architettura.

1.19 Tange tra oriente e occidente

Consolidato il suo successo professionale con l'avveniristico Piano per la baia di Tokyo, il giapponese Kenzo Tange realizza a partire dagli anni sessanta una quantità impressionante di lavori caratterizzati da una maniera brutalista di ascendenza lecorbusieriana (nel 1951 in occasione dl viaggio per andare al congresso del CIAM Tange si era recato quasi in pellegrinaggio a Marsiglia a vedere l'unità di abitazione in corso di costruzione) non aliena da ibridazioni metaboliste ma, comunque, ingentilita dall'uso di geometrie curvilinee che fanno riferimento all'immaginario orientale. Sperimenta inoltre l'uso di geometrie complesse e di coperture a forma di paraboloide iperbolico, riprendendole dal maestro Le Corbusier che le aveva usate nel padiglione Philips (realizzato in verità da Xenakis) ma anche dagli esperimenti che stanno compiendo personaggi che, negli stessi anni, operano lungo la linea di demarcazione tra l'architettura e l'ingegneria quali l'americano Eero Saarinen con lo stadio per l'hockey della Yale University(1956-58) e il Terminal della TWA a New York (1956-62), l'italiano Pierluigi Nervi con il Palazzo dello sport a Torino

(1960-61), il francese Bernard Zehfuss con il Centro Nazionale delle Industrie delle Tecniche (CNIT) a Parigi (1952-58), lo spagnolo Felix Candela con la cappella "aperta" a Palmira (1958).

Tra il 1961 e il 1964, Tange realizza la Cattedrale di Santa Maria a Tokyo, impostata su una copertura con un disegno a croce che sembra nascere da pareti paraboloidi che si sviluppano in altezza a partire da una pianta romboidale. È un edifico che all'esterno ha una forma piacevolmente complessa ma iconograficamente non inconsueta (per il disegno a croce) e, all'interno, si propone con uno spazio avvolgente, proiettato verso l'alto e reso vibrante dai tagli di luce che provengono sia dal tetto che dai lati.

Sempre tra il 1961 e il 1964 Tange disegna a Tokyo due stadi che verranno inaugurati in occasione dell'Olimpiade. Entrambi hanno coperture avveniristiche sorrette da tensostrutture. Il più grande – che ha una capacità di 17.000 posti a sedere quando è adoperato per le gare di judo e di 13.000, quando è utilizzato come piscina – ha un disegno di pianta che nasce dallo sfalsamento di due identiche mezze figure curviformi ribaltate l'una rispetto all'altro. Questa inconsueta morfologia consente all'interno una forma di pianta pressoché circolare, ideale per il posizionamento delle gradinate per il pubblico, e all'esterno una figura dinamica le cui estremità terminano ad angolo acuto. Aspetto questo rafforzato in alzato dal profilo aerodinamicho della copertura e dal quasi mendelsohniano disegno delle opere in cemento armato. Lo stadio più piccolo, la cui struttura grava intorno ad un unico pilone centrale, comunica una non minore tensione grazie alla copertura che si annoda su ques'ultimo con un andamento spiraliforme. Sempre destinato alle olimpiadi è il più modesto Palazzotto dello sport a Takamasu (1962-64) la cui forma ad arca sembra nascondere intenzionalità simboliche. Intenzionalità sicuramente presenti nel monumento

agli studenti caduti nella seconda guerra mondiale (1962-64) culminante in un percorso alla cui fine è collocato una struttura semiconica dal forte effetto scultoreo. Vi sono poi progetti per edifici pubblici, università, piani di ricostruzione urbana, ambasciate. Testimoniano una attività intensa e frenetica che sa accoppiare una accorta politica professionale con istanze di ricerca e d'avanguardia. Del resto – come si vedrà anche per i più dotati discepoli di Tange: Kurokava, Maki, Isozaki – gli architetti giapponesi sono culturalmente refrattari al mito dell'artista incompreso che si rifugia nei sogni di carta. Per loro essenziale è costruire anche se questo atteggiamento – accade per Tange a partire dagli anni Settanta – alla fine li conduce ad annacquare e non di poco nel commerciale il senso della loro ricerca.

1.20 Gli ultimi lavori di Kahn

Nel 1962 Louis Kahn riceve due commesse particolarmente importanti: la realizzazione dell'Indian Insitute of Management ad Ahmedabad in India e la nuova Sede del Governo a Dacca.

L'incarico della prima arriva dalla famiglia Sarabhai, la stessa che aveva in precedenza affidato a Le Corbusier della realizzazione della propria abitazione, grazie alla segnalazione dell'architetto Balkrishna Doshi.

Il progetto, che lo impegnerà sino alla data della morte avvenuta nel 1974 (Doshi, in qualità di associato, provvederà a completarlo), è diviso in tre parti: la scuola, i dormitori e le residenze dei docenti. La scuola è una struttura unitaria, organizzata intorno ad un anfiteatro all'aperto. Dormitori e residenze sono pensati come edifici modulari disposti lungo due lati della scuola, secondo un rigoroso pattern geometrico. Tutti gli edifici sono delimitati da massicce murature in mattoni bucate da lunghe aperture voltate

ad arco (a tutto sesto o ribassati), da ampie bucature circolari o da teorie di finestre. In questo modo – senza ricorrere ai brise soleil che, invece, aveva adoperato Le Corbusier a Chandigarh – Kahn riesce a garantire il passaggio della luce e, contemporaneamente, a produrre zone d' ombra. Poste in punti strategici, le bucature hanno anche la funzione di generare correnti d'aria per ottenere un raffreddamento naturale.

Ottenuta dalla ossessiva iterazione di elementi geometrici – quadrati. triangoli, semicerchi, cerchi – la composizione dell'intero intervento ricorda, almeno in pianta, le fantastiche ricostruzioni del Campo Marzio ad opera del Piranesi. Mentre, in alzato, i volumi dalle forme decise, sottolineate dai contrafforti, dagli incastri o dalle ombre, ricordano le architetture a carattere simbolico-religioso del continente indiano: da qui una voluta ambiguità di riferimenti tra la storia e il mito, tra occidente e oriente, tra la classicità romana e l'anticlassicità delle culture locali.

Su una linea di ricerca simile si pone la nuova sede del Governo di Dacca, una cittadella composta dal Palazzo del Parlamento, dal Segretariato e da un centro ospedaliero. L'incarico viene dal governo pakistano (la città diventerà parte del Bangladesh solo negli anni Settanta) che lo aveva in precedenza offerto – ottenendone il rifiuto – sia a Le Corbusier che ad Alvar Aalto. Il Palazzo del Parlamento, eseguito nell'arco di quattordici anni (1962-76), è sicuramente il capolavoro dell'architetto americano. Vi confluiscono, integrandosi, tutte le precedenti ricerche. Sulla monumentalità fortemente sottolineata dall'impianto simmetrico che ricorda i complessi romani imperiali e le chiese cristiane a pianta centrale. Sulla articolazione degli spazi determinata dall'accostamento di volumi caratterizzati da geometrie elementari. Sulla luce che modella interni ed esterni grazie al plastico gioco dei volumi e ai

coraggiosi tagli – a forma di cerchio, di triangolo e di quadrato – nelle murature. Sulla poesia dei materiali ottenuta con un uso neobrutalista del cemento armato a cui si contrappone il raffinato inserto di sottili fasce in marmo.

Saranno numerosi i progettisti che rimarranno affascinati da questa opera e, più in generale, dalla potenza del verbo kahniano, e non pochi i tentativi di riprenderne la lezione. Ma l'operazione si rivelerà impossibile perché se è pensabile di recuperare le forme che provengono da una certa tradizione classica alla quale l'architetto americano si ispira, non è certamente possibile riprodurre l'intenso spirito romantico e la drammatica tensione con la Storia che rappresentano l'aspetto maggiormente caratterizzante la sua ricerca.

1.21 Inquietudini inglesi: Stirling, Lasdun

Durante gli anni Cinquanta Stirling disegna con chiaro intento neo-brutalista l'ampliamento dell'Università di Sheffield del 1953 richiamando l'impianto dell'Unità di abitazione di Marsiglia, recentemente completata, e mettendo in atto una logica, applicata con programmatica rigidezza, di corrispondenza tra la forma esterna dell'edificio e le funzioni svolte al suo interno. Gli appartamenti ad Ham Common a Richmond (1955-1958) e, soprattutto, le case popolari a Preston (1957-1959), si caratterizzano per un linguaggio essenziale in mattoni e cemento armato, che ricorda le maison Jaoul di Le Corbusier (1952) ma anche presuppongono un'attenzione alla vita di quartiere o di vicinato (per esempio con la strada ballatoio a Preston) a cui in quegli stessi anni sono particolarmente sensibili gli architetti britannici.

Non distante da Kahn e dagli storicisti italiani nell'ansia di riprendere un colloquio con la tradizione, Stirling è anche vicino alla cultura pop, affascinato dalla tecnica della citazione di frammenti

ready made: una cultura che respira nell'aria londinese ma che è anche assimilata durante la breve frequentazione con il Team 10, prima dello scontro con gli Smithson, avvenuto probabilmente più per ragioni caratteriali che ideologiche (Alison sarà tanto perentoria quanto poco credibile, in sede storiografica, nel negare qualsiasi contributo di Stirling al Team10).

È però nel 1963 che James Stirling stupisce il mondo degli architetti con i Laboratori di ingegneria dell'Università di Leicester. L'edificio è infatti il prodotto del montaggio di forme tratte dalla tradizione del Movimento Moderno, a volte citate quasi letteralmente. Vi sono pezzi ripresi dal costruttivismo russo, dagli edifici della nuova oggettività, dai capannoni industriali in ferro di fine Ottocento e dei primi del Novecento e anche ammiccamenti all'immaginario dei Maestri: per esempio l'allusione al tema del transatlantico caro a Le Corbusier. Ma, esattamente come avveniva negli edifici manieristi del tardo Cinquecento, i pezzi, combinati insieme, non fanno sintesi. Restano una sommatoria di spericolate quanto affabulanti contaminazioni sul piano del linguaggio che denunciano una crisi profonda dei contenuti.

Nel 1964 Stirling comincia a lavorare alla facoltà di Storia dell'Università di Cambridge (completata nel 1967), un altro capolavoro ottenuto dal montaggio di lacerti architettonici diversi: un edificio a L dalla sezione variabile, le torri degli ascensori, una specie di piastra e la copertura a pagoda. Anche in questo caso, ognuno dei pezzi ha una sua sin troppo evidente giustificazione in termini funzionali, ma ciascuno allude contemporaneamente ad uno specifico universo formale, anche esotico come la copertura a pagoda che però potrebbe ricordare quella del soggiorno della casa Johnson, realizzata da Wright nella seconda metà degli anni Trenta.

Dal punto di vista dell'immagine, il risultato finale, così

come per i Laboratori di Ingegneria di Leicester, rassomiglia a un giocattolo ottenuto dal montaggio di un kit di forme se non accattivanti almeno tranquillizzanti perché facenti parti del nostro immaginario. Nasce il Post Modern, almeno nella sua versione giocosa. A fornirne una versione più seria e più triste penseranno gli Italiani, quando con Aldo Rossi e la Tendenza, il neoliberty si incupirà assimilando gli aspetti più deleteri della lezione kahniana (per amore di verità, occorre però ricordare che, oltre a Kahn, anche Stirling avrà in Italia un notevole successo).

Alla Biblioteca di Cambridge e ai Laboratori di Leicester seguiranno alcuni notevoli edifici quali la Melville Hall dell'Università di St. Andrews (1964-68), che riprende il tema dell'edificio-transatlantico, il Queen's College di Oxford (1966-71) che si apre in pianta e in sezione al paesaggio circostante, il Centro addestramento Olivetti a Haslemere (1969-72) una riflessione sulla prefabbricazione con nuovi materiali e un ennesimo e brillante esercizio sul tema della promenade architecturale lecorbusieriana. Con il passare del tempo – forse a causa dell'influsso di Leon Krier, che è anche l'autore di alcune deliziose prospettive che diventeranno il trade mark dello studio – i progetti diventano sempre più stucchevoli e involuti, con l'eccezione della galleria di Stoccarda (1977-1983) che riscatta le non poche leziosità storiciste, tra le quali figurano le finte rovine, con un brillante ed efficace percorso-passeggiata che, attraversando il museo con una sequenza di spazi avvolgenti, colma il dislivello esistente tra la zona a valle e quella a monte dell'edificio.

Estraneo alla logica del montaggio manierista è Denys Lasdun. Con il Royal College of Physicians (1959-61) dialoga con i vicini edifici di Nash, senza per questo concedere nulla alle pulsioni storiciste. Con l'University of East Anglia (1962-68) sperimenta

un'architettura aperta al paesaggio circostante, aggregando lungo un percorso che le riconnette, le terrazze gradinate dei dormitori studenteschi. Stessa strategia ambientale è usata, nel contesto più urbano londinese, con la costruzione del National Theatre (1967-68) caratterizzato da vassoi aggettanti che proiettano l'edificio verso il Tamigi. Testimonia che il linguaggio internazionale può essere riformato, sperimentando un nuovo rapporto con contesto naturale e metropolitano, senza farlo venir meno ai suoi ideali di contemporaneità. La ricetta, però, si rivelerà poco appetibile e la linea percorsa da Lasdun perdente: gli anni Settanta, fortemente ideologizzati, saranno percorsi da altre tensioni rispetto a quelle, in fondo prammatiche e illuministe delle sue architetture.

Parte 3 capitolo 2

Poetiche della contestazione 1966-1970

2.1 Contro l'interpretazione

1966. Susan Sontag, scrittrice, femminista e critico d' arte, pubblica una raccolta di saggi, il più importante dei quali, Against Interpretation (Contro l'interpretazione), dà il titolo al libro.

Against Interpretation è un attacco alle scuole di pensiero strutturaliste che dalla fine degli anni Cinquanta, si sono poste ossessivamente il problema della interpretazione. E per fare ciò non hanno esitato a interrogare la linguistica, la semiologia, l'antropologia con studi non privi di fascino e di interesse. Ma il problema,afferma la Sontag, non è mettere a punto nuovi strumenti ermeneutici che permettano una più corretta esegesi dei testi poetici o una più approfondita conoscenza – in chiave psicanalitica o sociologica o marxista – delle motivazioni che fondano l'opera d'arte. Il valore dell'opera risiede, infatti, in ciò che è ininterpretabile, intraducibile. E continua: in un quadro astratto non vi è alcun contenuto o è così flebile che non vale la pena correrci dietro. In un'opera Pop il contenuto è così esplicito che alla fine scompare per eccesso di visualizzazione. Inutile quindi accanirsi su un testo quasi fosse un enigma, né cercare in un'opera la massima quantità possibile di informazione, spremendone quanti

più dati possibili. È nella trasparenza che "è oggi il più alto, il più liberatorio valore nell'arte e nella critica". E conclude: "al posto di una ermeneutica, noi abbiamo bisogno di un'erotica dell'arte".

Con la conseguenza che non solo riacquistano dignità generi ancora considerati come minori quali il cinema d'evasione e la fantascienza, ma soprattutto diventano preminenti tutte quelle forme d'arte dove centrale é il problema del rapporto tra gli oggetti, il corpo, lo spazio. Per esempio gli happenings eccessivi, dissacratanti, di Kaprow, Red Grooms, Jim Dine, Claes Oldemburg.

Le tesi della Sontag riassumono brillantemente tre filoni di pensiero.

Il primo è rappresentato da una schiera nutrita di critici che, insoddisfatti dalle letture contenutistiche delle opere d'arte, si sono focalizzati sulla forma dell'opera indipendentemente da qualsiasi contenuto da essa veicolato. Dai formalisti russi agli italiani Cesare Brandi e Sergio Bettini. Sino al semiologo Roland Barthes che finalizza le sue ricerche, per quanto sofisticate, al puro piacere del testo.

Il secondo filone è rappresentato da studiosi che hanno orientato la propria ricerca sugli stretti legami che esistono tra arte e erotismo, intese entrambi come facoltà intercomunicanti attraverso le quali, per mezzo del valore liberatorio del piacere, si manifesta il rimosso, che è il nostro sentire più autentico. Da Georges Bataille a Jacques Lacan, da Wilhelm Reich a Erich Fromm.

Il terzo filone di ricerca è impegnato nella critica della società dei consumi, intendendo questa non come una degenerazione di una società fondata sulla razionalità e la scientificità, ma, proprio, come la sua più perfetta realizzazione. Da qui una sfiducia assoluta per i miti della efficienza e del tecnicismo e il bisogno di controbilanciare alla sorda e avalutativa positività del ragionamento scientifico

il valore concreto dell'arte che sola, con il suo potere dialettico spiazzante e dirompente, è in grado di negare ciò che minaccia di negare la libertà. A questo gruppo appartengono gli studiosi della scuola di Francoforte e, in particolare, Herbert Marcuse il cui celebberrimo libro L'uomo a una dimensione (1964) ebbe un notevolissimo successo tra gli studenti americani, durante gli anni della contestazione.

2.2 Contraddizioni e complessità

Il libro della Sontag ha un notevole impatto anche perché, con i suoi frequenti contatti con Parigi, la Sontag è un importante riferimento sia per la cultura americana che per quella europea. Un ruolo di "ponte" simile lo assume nel campo della ricerca architettonica un'altra donna, Denise Scott Brown. Questa nel 1952 si iscrive alla Architectural Association (AA) di Londra. Nel 1953 incontra Peter Smithson e ne viene fortemente influenzata. Dirà: "il New Brutalism mi fece capire che gli obiettivi sociali possono andare di pari passo con la bellezza, a condizione che noi impariamo a ampliarne la definizione – e così facendo impariamo anche ad essere artisti migliori". Discussa la tesi nel 1954, la Scott Brown, su consiglio di Peter Smithson, si reca a Filadelfia per prendere contatti con Luis Kahn. Giunta negli Stati Uniti, conosce Bob Venturi con il quale inizia un lungo sodalizio sentimentale e professionale.

Venturi tra il 1959 e il 1964 è impegnato alla realizzazione della Casa per la madre, la Vanna Venturi House nella quale sta mettendo a punto un nuovo tipo di approccio, fortemente inclusivista dove citazioni ed elementi, anche decorativi, tratti dal passato coesistono in un sofisticato patchwork che non teme di arrivare ai limiti del kitsch. Nella facciata della Vanna Venturi House, per esempio, ci

sono tre tipi diversi di finestra (una porta finestra tradizionale, una finestra quadrata e una a nastro), l'ingresso è evidenziato da una modanatura semicircolare e dal taglio della parete sovrastante, ed è infine dichiarata, evidenziandola, la copertura a falde del tetto, salvo poi essere contraddetta dal taglio che sembra dividerla in due. Nello stesso periodo Venturi è impegna a teorizzare il suo approccio con un saggio (lo comincia nel 1962) che sarà pubblicato nel 1966 con il titolo Complexity and Contradiction in Architecture, suscitando enorme eco, tanto che il critico Vincent Scully lo definirà il più importante libro di architettura scritto dopo il 1923, quando fu pubblicato Verso un' Architettura di Le Corbusier.

Complexity and Contradiction prende di mira i due protagonisti del dibattito architettonico americano, Mies van der Rohe e Philip Johnson, in quegli anni impegnati insieme nella costruzione del Seagram Building (1954-58).

Al primo, che sostiene che less is more (il meno é il più) Venturi risponde che more is more e, poche pagine avanti, che less is a bore (il meno è una noia). Del secondo critica la celeberrima Glass house e la Willey House, una residenza costruita per clienti facoltosi in puro stile miesiano.

Venturi cita Kahn, di cui è allievo, e i protagonisti del Team X, con i quali condivide il gusto per la banalità degli eventi e il rifiuto della novità a tutti i costi: "io respingo l'ossessione degli architetti moderni che, come afferma van Eyck, hanno cercato di perseguire tutto ciò che nel nostro tempo è differente sino al punto che hanno perso contatto con ciò che non è differente, con ciò che è sostanzialmente lo stesso".

Ma rispetto a Kahn, che persegue una architettura integra nei suoi valori formali, Venturi ha un atteggiamento più possibilista. Dice: all'affermazione di Kahn di trasformare un oggetto in ciò che

la sua essenza richiede ("what a thing want to be"), si può affiancare l'affermazione opposta e cioé che è opportuno trasformare un oggetto in ciò che vuole l'architetto ("what the architect wants the things to be"). E conclude: "invece che la disgiunzione dello o/o preferisco l'inclusione dello e/e, il bianco e il nero, e a volte il grigio, al bianco oppure nero".

La frase diventerà famosa; a Venturi e ai suoi non pochi seguaci verrà affibbiata l'etichetta di Grays (Grigi).

Il possibilismo venturiano – fatto proprio anche dalla Scott Brown – entra ben presto in collisione con l'integralismo etico degli Smithson.

La polemica tra Venturi e gli Smithson segna un momento di rottura ma anche di consapevolezza, facendo emergere una diversità di posizioni tra Pop e Brutalisti che, in realtà era latente sin dalla mostra This is Tomorrow.

Per i Brutalisti la realtà è un dato su cui lavorare. Per gli artisti Pop la realtà è un dato da recepire, come fonte di fascinazione, ma soprattutto come sorgente di codici di comunicazione, che permettono all'artista di esprimersi in una lingua moderna. Se il problema degli Smithson è quindi etico – e da questo punto di vista risente ancora della cultura del Movimento Moderno – quello dei Pop è principalmente linguistico.

2.3 Archigram 1966: il nuovo corso

Più vicini agli Smithson – con i quali condividono la passione per le tesi neotecnologiche di Banham – che a Venturi, gli Archigram continuano la loro comune ricerca tra Inghilterra e Stati Uniti, dove alcuni degli appartenenti al gruppo si sono trasferiti.

Nel dicembre del 1966, in occasione dell'uscita del n.7 della rivista, si profila un cambiamento di rotta con l'abbandono del tema

delle macrostrutture. Al loro posto proposte di unità di abitazioni "autarchiche, altamente flessibili, mobili e non monumentali" che possono funzionare indipendentemente da qualunque supporto o struttura. "Prevediamo – afferma Peter Cook – che nel prossimo numero della rivista, Archigram 8, non compariranno più edifici".

Quattro progetti, licenziati nel 1966, rappresentano la nuova linea di ricerca. Sono: Free Time Node di Ron Herron, Living-Pod di David Greene, Cushicle di Mike Webb, Blow-out Village di Peter Cook.

Free Time Node è un campo sosta per camper, caravan, roulotte, tende. È, come suggerisce il titolo, una struttura destinata al tempo libero, in un campeggio che prefigura una possibile città del futuro, nella quale il nomadismo diventerà una necessità, insieme, produttiva e ricreativa.

Living-Pod è una capsula composta da due parti: la scocca e le attrezzature. La scocca, in vetroresina, ha un doppio livello ed è bucata da una porta di accesso e da quattro aperture per un totale del 25% della superficie complessiva, tutte chiudibili ermeticamente. Il benessere climatico è garantito da pannelli sandwich isolanti. Le attrezzature previste sono: due bagni dotati di un sistema completo di pulizia automatica del corpo; alcuni distributori per gli oggetti da toilette e per i vestiti usa e getta; due armadi-silos ruotanti per custodire i vestiti che si possono riusare; un distributore mobile di cibo preconfezionato che eventualmente permette la possibilità di preparare qualcosa espresso; alcuni supporti audiovisivi mobili; una macchina per l'apprendimento e il lavoro; un sistema di climatizzazione.

Le capsule Living-Pod, date le dimensioni e il peso contenuti (circa 8x5x4 metri per qualche centinaio di chili), sono facilmente spostabili.

Cuschicle è una invenzione di Michael Webb. È una unità completa divisa in due parti, che può essere trasportata sulle spalle e montata e smontata con facilità. Una dotazione di cibo e di acqua, completano l'unità rendendola autosufficiente.

Blow up village è una unità abitativa mobile, progettata da Peter Cook che può essere utilizzata nei luoghi di villeggiatura, nei raduni musicali, ma anche come unità di soccorso nel caso di eventi sismici. È costituita da una struttura che, per mezzo di martinetti idraulici, si può espandere costituendo un'ossatura sulla quale si possono appendere cabine destinate agli ospiti. Dal supporto principale, infine, scendono alcune aste che sostengono una copertura impermeabile in plastica trasparente. Quando è inutilizzato, l'intero apparato può essere smontato e ripiegato con un risparmio di superficie e di volume del settantacinque per cento e spostato con facilità in altro luogo.

2.4 Avanguardie e contestazione

Mentre i Metabolisti in Giappone, Archigram in Inghilterra, Hollein e Pichler in Austria, gli artisti Pop in America pongono le basi per una nuova estetica, Andrea Branzi studia a Firenze in un ambiente influenzato dal magnetico neoespressionismo di Giovanni Michelucci, dalle ricerche brutaliste di Leonardo Ricci e Leonardo Savioli e dalla dissacrante attività di polemista del critico Giovanni K. Koening.

In un clima, quale quello italiano degli anni Sessanta, ancora pesantemente segnato dall'eredità neo-liberty e neo-storicista, la tensione verso il nuovo di questi protagonisti rappresenta una linea di fresca novità. Ma, soprattutto, uno stimolo a andare avanti verso un terreno preparato da almeno tre eventi: le riflessioni sull'avanguardia e sulla teoria dell'informazione di Umberto Eco,

che nel 1962 pubblica Opera Aperta e dal 1966 insegnerà proprio all'università di Architettura di Firenze; la Biennale di Venezia del 1964 nella quale, sotto l'abile regia di Leo Castelli, espongono gli artisti Pop americani; la fascinazione per la cultura beat inglese, per la musica dei Beatles e, infine, per il lavoro degli Archigram

Laureatosi nel 1966 con un progetto per un parco di attrazioni permanenti, composto da un supermercato situato all'interno di una immensa discoteca, Branzi fonda il gruppo Archizoom e organizza, insieme a Superstudio – nato nello stesso anno per iniziativa di Adolfo Natalini – una mostra dal titolo Superarchitettura. Che, come spiegherà la locandina, è "l'architettura della superproduzione, del superconsumo, della superinduzione al consumo, del supermarket, del superman, della benzina super. La superarchitettura accetta la logica della produzione e del consumo e vi esercita una azione demistificante".

Nal 1967 Archizoom disegna Superonda, un divano composto da quattro pezzi componibili ricavati dall'abile taglio di un unico blocco di materiale plastico. Le diverse combinazioni possibili dei quattro sottosistemi stimolano nuovi modi d'uso dello spazio. Economico, almeno nelle intenzioni e nei materiali, Superonda, suggerisce una alternativa concreta per sbarazzarsi dalla tirannia, funzionale e rappresentativa, dei mobili tradizionali.

Ma alla brillante idea di Superonda segue una fase di stanchezza creativa, quasi un rifiuto a voler affrontare seriamente la progettazione. Tra il 1967 e il 1968 il gruppo Archizoom progetta una interminabile sequela di mobili afro-tirolesi disegnati per beffeggiare la logica funzionalista, produttivista e esclusivista del razionalismo. La crisi non investe solo Archizoom ma è diffusa nella cultura d'avanguardia e, anche, in quella accademica. Basta sfogliare le riviste dell'epoca per rendersene conto: pochissimi i

progetti pubblicati, troppe le discussioni astratte, spesso affrontate con un linguaggio pieno di cliché, di luoghi comuni barricadieri.

Progetto e Utopia di Manfredo Tafuri(Laterza 1973), che esce nel 1969 come saggio dal titolo "Per una critica dell'ideologia architettonica" per il primo numero della rivista Contropiano (1/1969) riassume con efferata lucidità questo impasse.

Quasi a bilanciare, la perdita di energie creative, si assiste al dilagare dei collettivi di progettazione. Dopo Archizoom e Superstudio è il turno di UFO (1967), di Ziggurat (1969) di Strum (1971) e di Anonima Design. Gruppi si formano dovunque. Negli Stati Uniti spicca Ant Farm (1968), seguita da ONIX e Site (1970). In Austria Haus-Rucker-Co (1967), Coop Himmelb(l)au (1968) e, poi, Missing Link. In Inghilterra Street Farmer.

Un episodio emblematico si registra il 30 Maggio 1968. Durante la conferenza stampa di presentazione della XIV Triennale di Milano, il Palazzo dell'Arte dove ha sede la mostra dal titolo "il grande numero" è occupato da studenti e professori della facoltà di architettura e da artisti e intellettuali milanesi. La mostra è impraticabile: spazzatura, scritte, manifesti si sovrappongono confusamente agli spazi allestiti dagli Archigram, Aldo van Eyck, Arata Isozaki, Saul Bass, Georgy Kepes, Georges Candilis, Shad Woods, George Nelson e cioè dalle punte più avanzate della ricerca architettonica del momento. Mostra più virtuale che reale, la XIV Triennale testimonia una oramai insanabile lacerazione tra coloro che propongono la contestazione globale della società capitalista e i riformisti, che credono ad una possibilità autorigenerativa del sistema. Tra questi ultimi il gruppo che allestisce la sala italiana (Michele Platania, Antonio Barrese, Sandra Delfino, Alfonso Grasso, Gianfranco Lanimarca, Alberto Marangoni, Settimo Reconditi) e la gran parte dei partecipanti stranieri scelti tra i protagonisti del

Team X (Smithson, van Eyck, Candilis..)., i rappresentanti della ricerca radicale inglese e americana (Archigram, Nelson..)., i metabolisti giapponesi (Isozaki).

Il progetto del gruppo Platania vince il concorso per l'allestimento della sezione italiana dopo un difficile testa a testa con il gruppo di Fabio Mauri. Propone un tema insolito-la desalazione dell'acqua del mare – che nasce da alcune ricerche finanziate negli stessi anni dal Consiglio Nazionale delle Ricerche. Ma lo sviluppa in senso poetico. Prevede infatti di allagare la sala delle esposizioni con dieci centimetri di acqua colorata, di coprire le pareti con un telone continuo, di inserire un sistema di pedane circolari mediante le quali attraversare la sala. Su queste ultime sono collocate poltrone rotanti e basculanti nelle quali il visitatore può sedersi per osservare numerosi prismi trasparenti dai quali sono proiettate le immagini del nostro futuro. Gli stessi cilindri, inoltre, fungono da teche, contenendo al loro interno oggetti emblematici. Per esempio una sezione di serra idroponica e un modello di casa-roulotte natante. Nella sala, infine, si alternano due fasi di diversa intensità luminosa: una buia e una di luce velata. "La prima fase illustra il momento che corrisponde ad una visione verso il futuro e presenta l'intera sala (pareti, soffitto, pavimento allagato, cilindri trasparenti, pedane, pubblico) coperta totalmente da proiezioni vivamente colorate in cui si rappresentano le conseguenze della desalazione applicata ai diversi usi. La seconda fase illustra il momento corrispondente alla denuncia dello stato attuale e presenta l'intera sala coperta da proiezioni parzialmente sbiadite in cui appaiono le note condizioni di grande povertà delle zone prive d'acqua".

Giunto secondo – e quindi escluso dalla partecipazione alla Triennale – il progetto di Fabio Mauri, Piero Sartogo, Gino Marotta, Antonio Malvasi, Furio Colombo ha non minor

interesse. Rappresenta un museo immaginario della Terra, così come potrebbe essere approssimativamente organizzato, all'interno di una astronave, da osservatori extraterrestri che per la prima volta atterrano sul nostro pianeta e, non avendo ancora precise chiavi di lettura, raccolgono e classificano oggetti eterogenei. Lo spazzolino da denti è così messo accanto alla bomba atomica, il grattacielo vicino al carro armato, l'intervista con l'intellettuale insieme a quella con il cantante o la massaia. Ne vien fuori un quadro inconsueto e affascinante che ci permette di comprendere bene i paradossi e i pericoli del nostro modello di sviluppo fondato sul grande numero. E anche di sorridere della soluzione disalienante proposta dagli astronauti consistente in capsule – della solitudine, dell'autocritica, del silenzio – che servono loro per ricaricarsi psicologicamente.

Ironici e critici sono anche i progetti presentati da Archizoom e dal gruppo di Marco Dezzi Bardeschi, Gianfranco Censini e Riccardo Foresi. Il primo è costituito da una serie di totem che rappresentano l'immagine dei supermonopoli che controllano la produzione sul pianeta permettendo solo l'alternarsi delle mode ma inibendo ogni cambiamento strutturale; il secondo è un simulatore dei processi mentali ad accelerazione variabile cioé una complessa macchina in pvc traslucido e opaco composta da due contenitori mammellari e da un tubo peristaltico attraversando i quali il visitatore sperimenta un nuovo sistema di percezioni e di sensibilizzazione che lo metterebbe in condizione di vivere una vita non alienata. Rivista a distanza di tempo la scelta della giuria del concorso è stata la migliore: propone con forza il tema ecologico a cui allude anche attraverso l'allestimento della sala, trasformata in una opera di Land Art (ricordiamo che nel 1968 Christo impacchetta la Kunsthalle di Berna e nel 1969 Robert Smithson comincia Spiral Jetty a Great Salt Lake, mentre in Italia

nel 1967 nasce l'arte povera e Gianni Pettena nel 1968 conduce i suoi esperimenti di performance urbane e paesistiche). Ma anche si impone per l'uso delle immagini volatili dei proiettori che, insieme ai riflessi dell'acqua e alle teche trasparenti, rendono la sala leggera e evanescente.

Lavorano su un registro metaforico e allusivo anche le installazioni dei gruppi stranieri. Spiccano, tra tutte, le proposte degli Smithson, di Archigram e di Saul Bass, mentre nelle manifestazioni parallele delle sezioni estere – cioè lasciate alla libera trattazione dei singoli paesi – si fa notare l'Austria con l'allestimento di Hollein.

Gli Smithson, che avrebbero dovuto illustare il tema della decorazione della città moderna, propongono dapprima un plastico della Firenze storica, le sue feste, i suoi riti nuziali in costume d'epoca. Ma come commenta Zevi sul settimanale l'Espresso: "arrivati da Londra con tale progetto, alle obiezioni scandalizzate hanno risposto sorridendo e promettendo di rifletterci sopra. Poi, non hanno alterato nemmeno un particolare, tanto che gli organizzatori della triennale sono stati costretti a dichiarare ufficialmente il proprio dissenso". In realtà l'operazione degli Smithson, almeno a giudicare dalle fotografie dell'installazione, è più ambiziosa. Perché lancia, di fatto, un grido di allarme contro gli effetti provocati dalle città dei grandi numeri nel momento in cui esamina una città storica e di medie dimensioni come Firenze e evita di commentare la decorazione di Las Vegas, Chicago, Manhattan, Tokio o Londra. E poi, perché propone una riflessione insieme antropologica e ecologica. Nell'installazione compare, infatti, un grande plastico di Firenze nel quale l'edificato è eliminato per fare posto a un immenso prato. Restano sul posto solo i monumenti più significativi: il Duomo, Ponte Vecchio, il Battistero, Santa Croce... Il tessuto urbano è invece rappresentato su una fotografia posta

sul soffitto, quasi come se avesse preso il volo. Tra il sottostante prato punteggiato di monumenti e il sovrastante tessuto urbano sono sospese alcune buste della spesa e alcune riproduzioni; sulle pareti immagini di libri, di macchine, di rappresentazioni cittadine. L'installazione, più che alle antiche feste, probabilmente allude agli slogan della protesta giovanile (ricordate: sotto il marciapiedi c'è la spiaggia ?) ma anche al piano di Parigi di Le Corbusier (1930) con il quale il Maestro svizzero proponeva di radere al suolo i vecchi quartieri ad eccezione dei monumenti più significativi, per lasciare spazio al verde e ai grattacieli cartesiani. Ma adesso, a distanza di oltre trenta anni dalla Carta di Atene (1933) e dopo le denuncie appassionate della Jane Jacobs (The Death and Life of Great American Cities è del 1961) contro i deludenti risultati dell'urbanistica pseudorazionalista del Movimento Moderno, non ha più senso proporre alcuna città ideale. Occorre fare i conti con le città reali: dove Il bisogno di verde si scontra con l'esigenza di socializzazione, e la motorizzazione e gli scambi commerciali con l'esigenza di ordine e armonia. L'installazione degli Archigram è articolata su tre poli: una vending machine, l'esposizione di un prototipo di Cuschicle di Michael Webb, e Big Bag. Quest'ultimo – notiamo di sfuggita le possibili analogie linguistiche con il Big Bang e concettuali con la boite en valise di Duchamp – è un tubo di plastica trasparente, gonfiabile, spostabile, lungo 18 metri e con un diametro di 2,9 metri, sospeso sulla testa dei visitatori. All'interno una serie di piani rigidi che fungono da ossatura del tubo e, insieme, da piani di appoggio per i plastici dei progetti e da schermi di proiezione per film e diapositive. La ricetta che gli Archigram propongono per il grande numero è in linea con la loro ricerca: città flessibili, uso delle tecnologie più avanzate, mobilità e nomadismo, interazione con gli utenti. Di nuovo vi è un'attenzione

sempre più pressante per l'effimero delle immagini proiettate sui grandi schermi e delle luci artificiali metropolitane, che sfocierà nei successivi lavori di Istant city (1968), Soft Scene Monitor (1968) e nel progetto per il Casinò di Monte Carlo (1971).

L'installazione di Saul Bass è un labirinto di 6.000 cassetti, uno sull'altro "con seimila maniglie, seimila numeri, seimila sigle" che simboleggiano la catalogazione totale "senz'anima né direzione; un mondo innumerevole, ottusamente registrato e incasellato in anonimi quanto inutili reparti".

Per l'esposizione austriaca Hollein realizza un angosciante percorso fatto di corridoi e di porte lungo il quale lo spettatore viene investito da stimoli sensori determinati sia da suoni (per es. il rumore di una bufera) sia da situazioni spaziali (superaffollamento o disorientamento). Dichiara Hollein, "Qui non è rappresentato solo il Grande Numero, ma anche l'individuo singolo. L'esposizione è per l'individuo ma è offerta al grande pubblico. Da un lato è precisa nell'uso della tecnica, dall'altro è improvvisata; è chiara e diretta, ma vi é anche qualcosa di Kafka e Freud. È ambivalente, piena di contraddizione, come la vita, ma essendo così, è totalmente Austriaca".

2.5 Megastrutture: tra Habitat 67 e Osaka

Nell'ottobre del 1966 esce un numero monografico de L'architecture d'aujourd'hui dedicato alla ricerca architettonica. Si apre con un ricordo dell'insesauribile creatività sperimentale di André Bloc, appena scomparso. Seguono i progetti di due architetti che, sia pur orientati verso una dimensione professionale, perseguono una ricerca d'avanguardia; sono Paul Rudolph e John Johansen. Il primo, nonostante figuri con tre progetti di stampo brutalista, sta indirizzando la ricerca verso forme sempre più

plasticamente espressive e la sperimentazione di macrostrutture con componenti tridimensionali industrializzati: "la casa mobile- afferma – è il mattone del XX secolo". John Johansen, ribelle e sperimentatore, sta orientandosi verso un'architettura polifonica, mobile, esplosa spazialmente, battezzata Action Architecture.

Una pagina è dedicata a Maurizio Sacripanti che con il suo Teatro Totale, propone una macchina teatrale composta da piccoli blocchi mobili operando sui quali è possibile produrre un numero pressoché illimitato di configurazioni spaziali. "Non posso pensare – afferma l'architetto – che spettacoli così esaltanti quali i balletti di John Cage, possano essere mortificati dalle squallide scene teatrali tradizionali"

Sono illustrati, poi, i progetti di macrostrutture di Alfred Neumann e di Zvi Hecker per un centro civico e per una sinagoga. Segue un resoconto delle esercitazioni degli studenti di Leonardo Ricci della Facoltà di architettura di Firenze, organizzate su principi situazionisti, metabolici, macrostrutturali.

Verso la fine del numero vi è il piano per una città satellite a prevalente sviluppo verticale di Arnold Kircher, il progetto di una città-megastruttura fondata su enormi coppie di lastre triangolari di Stanley Tigerman e una proposta del giapponese Kiyoshi Kawasaki per l'organizzazione dell'Expò di Osaka del 1970, mediante slanciati cavalletti strutturali in acciaio. Conclude un rendiconto sulle tensostrutture e le costruzioni reticolari, dal titolo emblematico: Architectes, ingénieurs. Vi compaiono, tra gli altri, studi e progetti di Makowski, dell'allora giovanissimo Renzo Piano, di Frei Otto, di Roger Tallibert, di Serge Kétoff.

Il fascicolo de L'architecture d'aujourd'hui – una pubblicazione attenta al nuovo, ma prudente nella difesa dei valori oramai consolidati del Movimento Moderno – registra e sancisce uno stato

di fatto: le ricerche di Buckminster Fuller, dei Metabolisti e degli Archigram sono, sul volgere della metà degli anni Sessanta, entrate in circolo. Tanto che su questi argomenti la stessa rivista ritornerà più volte e, in particolare, con il numero dedicato all'Habitat (n.130 del 1967) e alle strutture (n.141 del 1969). E anche le riviste Domus, Forum, Casabella, The Architectural Review con sempre maggior frequenza si diffondono sul tema delle macrostrutture, dei tralicci reticolari, della prefabbricazione tridimensionale. Nonostante il crescente interesse della stampa specializzata, però, le realizzazioni di prototipi sono ancora limitatissime.

L'occasione per realizzarne uno è l'Esposizione Mondiale di Montreal del 1967, quando viene affidato al giovanissimo Moshe Saftie l'incarico di progettare una struttura abitativa sperimentale.

Moshe Saftie é uno studente prodigio della McGill University che ha lavorato per un anno a Montreal con l'olandese di Sandy van Ginkels che lo introduce alle problematiche dei CIAM e alle teorie del Team X e, poi, a Filadelfia presso lo studio di Louis Kahn. Di Kahn, ammira i Richards Laboratory e la Office Tower, due progetti ancora intessuti dell'estetica brutalista e aperti alla riflessione macrostrutturale. Ma lo deludono le opere successive. Così, nel 1963 ricevuto da van Ginkels l'invito a tornare a Montreal per occuparsi dell'Expò, lo lascia.

Nel 1964 Saftie propone due organismi sperimentali, uno di 12 e l'altro di 22 piani, a forma piramidale, composti da cellule tridimensionali prefabbricate per 1200 unità abitative e un hotel da 350 camere, due scuole e un'area commerciale. Dopo innumerevoli vicissitudini, che paiono vanificare il progetto, gli viene concesso di realizzare appena un decimo di quanto proposto-158 unità abitative – con un budget assolutamente insufficiente.

Saftie, che nel 1963, quando inizia l'avventura di Habitat 67,

ha appena 25 anni monta insieme 365 moduli tridimensionali prefabbricati. Prevede 15 differenti tipi di abitazioni che vanno dalla suite di 57 mq. alla casa con 4 stanze da letto di 160 mq. Utilizza serramenti in plastica normalizzati della ditta Geon. Prevede un bagno tridimensionale in fiberglass lucidato. Contratta con la Frigidaire un blocco cucina.

Realizzato per tempo, l'edificio ha un impatto enorme. I critici sparano a zero sulla frastagliata e inconsueta forma del complesso, gli entusiasti sottolineano che, grazie agli strani incastri previsti dall'architetto, ogni appartamento gode di ottima vista e si apre su un terrazzo o su un giardino. Fatto sta che l'edificio diventa ben presto un riferimento ideale per i progettisti impegnati nel campo delle macrostrutture. E insieme alla cupola geodetica del padiglione americano progettato da Buckminster Fuller e alla tensostruttura del padiglione tedesco ideato da Frei Otto sarà l'edificio più osservato dalle frotte di giapponesi che si recano a Montreal per trarre idee per l'esposizione che si terrà, a distanza di tre anni, ad Osaka, il secondo importante banco di prova per il partito delle macrostrutture.

A progettare il master plan di Osaka è l'abile Kenzo Tange, che ideerà per i 33 ettari del parco espositivo un sistema infrastrutturato da una avveniristica rete di trasporti (monorotaia, tapis roulant, funicolare, taxi elettrici..). ma sufficientemente elastico per lasciare massima libertà spaziale e compositiva ai 53 padiglioni stranieri e ai 32 nazionali. Centro focale dell'Expò, il cui tema è "Progresso e armonia per l'umanità", è una grande piazza, progettata dallo stesso Tange con la consulenza strutturale di Yoshikatsu Tsuboi caratterizzata dalla grande copertura di 108x291 metri supportata da sei leggeri piloni e eseguita con un sistema tridimensionale di travi reticolari, semplice e molto elegante nonostante le dimensioni

gigantesche. Appesi alla struttura, sistemi edilizi di scala minore – capsule, passerelle, scale, gradonate – che mediano la scala superumana della costruzione con quella umana degli utenti e garantiscono lo svolgimento all'interno della piazza di numerose attrazioni. E anche la possibilità di visitare la stessa copertura e di godere dall'alto della vista del pubblico dell'Expò che così diventa esso stesso oggetto di interesse e curiosità. Leggermente decentrata rispetto al centro della piazza, vi é, inoltre, una colossale statua totem – la Torre del Sole – che, protesa verso l'alto, sfonda la copertura. Accessibile all'interno, permette allo spettatore di percorrere un cammino simbolico che va dal passato, collocato sotto terra, al presente, lungo il piano della piazza, sino al futuro ubicato nei piani più alti.

Giudicata dai critici come il capolavoro dell'Expò di Osaka, la piazza di Tange è il punto di confluenza delle ricerche dei gruppi d'avaguardia metabolisti e neofuturisti, alcuni dei quali ne partecipano direttamente alla costruzione e all'allestimento. Il metabolista Kurokawa, per esempio, installerà nel tetto alcune capsule abitative fatte di elementi tridimensionali componibili e all'occorrenza sostituibili e integrabili. Gli Archigram vi presenteranno la mostra Dissolving city, una indagine sull'habitat del futuro, caratterizzato da nuovi sistemi di protezione dalle intemperie, quali le cupole geodetiche di Buckminster Fuller o la stessa piazza di Tange, che rendono di fatto superata l'architettura tradizionale.

Tra i padiglioni spicca tra tutti quello americano progettato da Davis, Brody, Chermayeff, Geismar e de Harak: una struttura ovale lunga circa 150 metri, quasi completamente interrata e caratterizzata, all'interno, dallo scorrere continuo dell'acqua e delle immagini proiettate lungo le pareti e, all'esterno, da una copertura

traslucente in vinile e fibra di vetro parzialmente supportata dalla pressione dell'aria interna.

Dedicato all'ecologia è il padiglione scandinavo, mentre alle immagini è quello olandese.

Vi sono poi, tra gli espositori privati, numerosi padiglioni iperfuturisti: ma spesso così superficiali da rasentare il kitsch. Fa eccezione il padiglione del Fuji Group : una struttura pneumatica composta da lunghi tubi accostati l'uno con l'altro, ognuno dei quali ha un diametro di circa 4 metri e una lunghezza di 85.

La partecipazione dei metabolisti è nutrita.

Yoshisazaka Ryusei presenta nel padiglione nazionale giapponese il progetto per una città del domani composta da torri verticali di servizio e grandi superfici orizzontali per vivere o abitare (ma il progetto pare che abbia scarso successo tanto che i giapponesi lo soprannominano, invece che City of Tomorrow, cioé città del domani, City of Sorrow, cioé città del dolore).

Kurokawa propone tre opere emblematiche: sono le capsule abitative di cui abbiamo già parlato, il Takara Beautillion e il Toshiba Ihi Pavillon.

Il Takara Beautillion è un edificio interamente prefabbricato in struttura d'acciaio e solai in cemento armato. Si monta in pochi giorni ed ospita capsule prefabbricate in acciaio inossidabile sulle cui pareti sono proiettate immagini del repertorio pop e al cui interno sono collocati gli stand espositivi.

Il Toshiba Ihi Pavillon è una struttura composta da 1444 tetraedi che, montati, contengono al loro interno un teatro per 500 spettatori. Montabile e smontabile anch'esso in pochi giorni, affascina per la sua forma inconsueta, leggera, vibrante.

Per il padiglione italiano vi è polemica. Bandito in ritardo un concorso viene scelto il progetto di Tommaso e Gilberto Valle

la cui struttura avveniristica è firmata da Brusa Pasquè con la consulenza tecnica di Sergio Musmeci. La motivazione è equivoca: "la commissione giudicatrice, pur riscontrando nel progetto degli architetti Monaco e Ligini superiori qualità di ordine estetico e funzionale, e nel progetto presentato dagli architetti Sacripanti e Nonis spiccati caratteri di originalità inventiva, ha deliberato di assegnare il premio al progetto presentato dall'architetto Tommaso Valle e dall'ing. Gilberto Valle che, nelle particolari circostanze di luogo e di tempo, dà invece nei confronti dei precedenti maggiori affidamentidi poter essere realizzato in Giappone nei limiti di tempo e di spese previsti".

Tralasciamo il progetto Monaco e Ligini; resta che viene cassato per l'ennesima volta un progetto di uno dei più geniali protagonisti dell'avanguardia italiana: Maurizio Sacripanti. Questi, prevedendo un sistema di cilindri e di dischi rotanti, supera il discorso delle macrostrutture e proietta la ricerca architettonica verso riflessioni spaziali e tecnologiche estremamente raffinate-intersezione di spazi complessi, movimento dei componenti, fluidità delle immagini – per riprendere le quali occorrerà aspettare gli anni ottanta e novanta.

Accanto al progetto realizzato dai Valle, vi è anche uno spazio espositivo di modeste dimensioni che viene notato dall'attento critico del The Architectural Review: è una elegante struttura prefabbricata in ferro e con pareti e tetto in tessuto di poliestere progettata da Renzo Piano. È la costruzione più rappresentativa sinora realizzata dal giovane progettista italiano, prima del Centro Pompidou, il cui concorso vincerà inaspettatamente l'anno dopo (1971), insieme a Rogers e Franchini.

L'esposizione di Osaka ha un immenso successo di pubblico: si stima che sia stata visitata da 60 milioni di spettatori di tutti i paesi. Per il Giappone, che al culmine del suo boom economico cerca di

trovare nuovi mercati e affermare la propria immagine internazionale, è un notevole successo. Per i metabolisti e l'internazionale delle macrostrutture è il pretesto per mostrare i propri prodotti e ottenere un'apertura di credito da parte dell'opinione pubblica, sancita dalla successiva costruzione di numerosi edifici sperimentali. Per ricordare solo alcuni tra i più famosi: nel 1971 lo Sky Building di Youji Watanabe, nel 1972 il Nakagin Capsule Tower di Kurokawa, nel 1973 il Kibogaoka Youth Caste di Tatsuhiro Nakajima e Gaus.

Le macrostrutture impazzano. E in Italia trovano tre interpreti d' eccezione: Manfredi Nicoletti, Aldo Loris Rossi, Luigi Pellegrin.

Manfredi Nicoletti già nel 1966 propone eleganti macrostrutture per il Principato di Monaco e nel 1968 un avvincente grattacielo elicoidale, alto 500 metri, prodigiosamente calcolato da Sergio Musmeci.

Aldo Loris Rossi nel 1967 progetta un futuristico immobile di abitazioni e uffici a Napoli; poi, nel 1970, a trentasette anni, insieme con Donatella Mazzoleni, che ha appena 27 anni, vince il prestigioso concorso internazionale "per una città nuova" bandito dalla rivista Construction et Humanisme. Propone un edificio fortezza di 300 piani alto 800 metri, lungo un chilometro, profondo in media 48 metri. Previsti 2500.000 abitanti che abiteranno negli ultimi 207 piani. Gli altri 97 piani sono così suddivisi: primo piano libero e lasciato al circuito territoriale; secondo destinato ai mercati generali e al commercio; nel terzo amministrazione civica e sedi politiche, nel quarto, attività culturali; dal quinto in poi attrezzature per il tempo libero, compreso un parco pubblico e un giardino zoologico. Luigi Pellegrin propone città che si sollevano su piloni esilissimi. Tra queste una città lineare che flotta nell'aria, attraversando incontaminate pianure e scavando montagne per non alterare, se non con la purezza del proprio segno, il territorio

e offrire, attraverso nuove e vertiginose visuali, un nuovo rapporto tra uomo e paesaggio.

Il tentativo di Pellegrin di unire ecologia e macrostrutture è però destinato a fallire. Richiede, infatti, una troppo elevata sensibilità architettonica e paesaggistica che solo pochi progettisti riescono a padroneggiare e un controllo dei processi economici e fondiari che di fatto è irrealizzabile in società non rigidamente organizzate e pianificate.

Vi è poi la paura, certamente motivata, che, al di là delle previsioni dei progettisti, strutture così irregimentanti possano portare alla costruzione di inumane megalopoli, simili a enormi quanto anonimi alveari. Così contro le macrostrutture si coalizzano un insieme di forze che di fatto le emargineranno progressivamente dalla ricerca architettonica degli anni a venire. Sono, innanzitutto, coloro che, contro la dimensione inumana del nuovo, rivendicano l'equilibrio e la misura umana della città storica: abbiamo già citato il libro celebberrimo della Jane Jacobs, The Death and Life of Great American Cities apparso già nel 1961, e ricordiamo che il testo L'architettura della città di Aldo Rossi è del 1966.

Ma a prendere le distanze dalle macrostrutture sono anche gli utenti, che a questi ingombranti edifici in ferro e cemento preferiscono la villetta a schiera in mattoni, e i giovani hippies il cui ideale è il sacco in spalla e la tenda da piantare in aperta campagna.

Se vogliamo, con una data, segnare l'inizio del declino della ricerca macrostrutturale possiamo fissarla al 1973 quando si svolge presso l'università di Lehigh in Pennsylvania un convegno contro gli edifici alti. Ecco alcuni dei capi di accusa: alterano la fisionomia dei luoghi, compromettono il paesaggio, accrescono l'alienazione, sono trappole in caso d'incendio, pongono problemi speciali nelle zone sismiche, creano il caos urbano, incoraggiano la

criminalità, richiedono, per il loro funzionamento, troppa energia. Ovviamente, non tutte le accuse sono fondate. Ma così vengono percepite dall'opinione pubblica e dalla ricerca accademica, che, dopo tante aperture "avventuristiche", sente l'esigenza di tornare verso i più tranquillizzanti sentieri dello storicismo e del recupero della tradizione disciplinare.

2.6 Ecologia e rifiuto dei valori urbani

Nel 1957 i sovietici lanciano lo Sputnik; nel 1959 l'americano Explorer IV ci fotografa da 27.200 km. di altezza; nel 1961 il maggiore Gagarin effettua 17 orbite intorno alla Terra; nel 1962 il colonnello Glenn pilota la Friendship III; nel 1963 è la volta della prima donna, la Tereskova; nel 1965 Leonov galleggia per 10 minuti nello spazio; nel 1969 Amstrong compie il primo passo sulla luna. La Terra, sinora vista come illimitata fornitrice di spazi e di energia, a seguito del nuovo punto di vista imposto dai viaggi spaziali, appare come un sistema dall'equilibrio labile e precario. Nasce la coscienza ecologica.

In architettura i primi segni di questa nuova sensibilità li abbiamo visti con gli Archigram che nel 1966 abbandonano la ricerca di macrosistemi a scala metropolitana per organismi leggeri, mobili, strettamente interrelati al contesto naturale. Ma è nell'Expò di Montreal che, con la tenda di Frei Otto e il Padiglione di Buckminster Fuller, si configurano le due principali direzioni di ricerca tese al perseguimento di un nuovo rapporto tra architettura e ambiente naturale. La prima, percorsa dal tedesco, si rifà all'ideale mimetico della tradizione romantica: le tensostrutture, infatti, riprendono la forma del paesaggio, restituendo all'habitat umano quelle linee morbide, fluide e ondulate che l'edilizia tradizionale gli ha negato.

La seconda, sostenuta dall'americano, propone forme, quali le cupole geodetiche, perentorie come equazioni matematiche. "La mia cupola – afferma Buckminster – non è un gioco per il tempo libero. È un sistema di controllo ambientale estremamente sofisticato, ottenuto con un risparmio di materiale e di fatica molto maggiore di quello che può essere ottenuto con altre strategie ingegneristiche alternative".

Proposte all'industria americana, che di fatto le guarda con scetticismo, le cupole geodetiche fanno fatica a decollare. Vengono, però, accolte con entusiasmo dai giovani, affascinati dalle logorroiche conferenze (anche oltre le dieci ore) che, con energia inesauribile, Buckminster Fuller tiene in ogni parte del Paese.

Nel 1966 a Città di Trinidad, nel Colorado, dieci ragazzi e tre ragazze, le utilizzano per realizzare una comune dal nome emblematico di Drop City. I materiali usati sono semplici e economici: aste di legno per l'ossatura portante, pezzi di lamiera di vecchie automobili per il rivestimento, pannelli di polistirene per l'isolamento termico. A ravvivarne l'aspetto, provvedono i colori vivi e brillanti: verde chiaro, nero e rosso, blu e argento. Drop City diventa ben presto un modello per una generazione di ragazzi che al Vietnam e al carrierismo mostra di preferire l'amicizia, il libero amore, la musica, la droga.

Un altro architetto che funge da punto di riferimento per i giovani hippy americani è il paesaggista Lawrence Halprin. Insieme con la moglie Anna organizza tra il 1966 e il 1968 gli Experiments in Environment, seminari della durata di un mese che esplorano le interazioni tra il corpo e la natura. Evidente il riferimento alla body art e alle performances di Allan Kaprow, Yoko Ono, Yayoi Kusama, Bruce Naumann soprattutto nella esplorazione del corpo, nella disinibizione dei comportamenti, nella ricerca di atteggiamenti,

anche sessuali, liberatori. Ma vi è, rispettto a queste ricerche artistiche, un originale e interessante approccio verso la natura, come dimensione con la quale entrare in simbiosi.

Nel 1967 Halprin disegna il Sea Ranch: è un complesso residenziale di 2.000 ettari in un territorio incontaminato 160 km. a nord di San Francisco. Previste 3.000 abitazioni che saranno poi progettate da Esherick, Moore, Lyndon, Turnbull, Whitaker. Il programma imposto da Halprin è fondato sui valori ambientali, indagati attraverso una analisi attenta che porta anche alla redazione di puntuali ecotabelle. Nessuna casa deve impedire la vista del mare, valorizzazione della vegetazione nativa, divieto assoluto di inserire piante estranee, materiali da costruzione compatibili con il contesto, perciò, in pratica, legno locale per le pareti, i tetti, le terrazze, gli spazi coperti e persino i patii. Insieme ai progetti a scala territoriale, Halprin realizza numerose sistemazioni naturalistiche di spazi urbani: tra questi il Ghirardelli Square a San Francisco, il Freeway Park a Seattle e il sistema di spazi aperti a Portland. È un nuovo modo di concepire lo spazio urbano: saturo di valenze paesistiche e, nello stesso tempo, accogliente verso le attività, anche le più informali, degli utenti, tanto che non è azzardato parlare di un ecologismo situazionista di stampo americano.

Profeta dei giovani hippy americani è anche Paolo Soleri, un architetto torinese nato nel 1919, che trascorre un breve periodo a Taliesin, conquistato dall'organicismo wrightiano. Ma che abbandona nel 1947 perché incapace di tollerare l'aggressiva personalità del Maestro e, anche, perché non concorda sullo sviluppo estensivo di Brodoacre City.

Soleri è affascinato dalle comunità autosufficienti, fondate su principi naturali, spirituali e razionali, e tanto dense da favorire una intesa attività di incontro e di scambio. Ne propone numerose

nei suoi disegni visionari. Le chiama arcologie, per sottolineare l'unitarietà della concezione architettonica e ecologica. Novanoah B, per esempio, è una città marina che si sviluppa per cerchi concentrici a partire da un nucleo iniziale. La struttura è tubolare tridimensionale e i depositi e i luoghi di produzione si trovano ai livelli inferiori per permettere alle abitazioni e ai luoghi di incontro di fruire dell'acqua dei canali e del verde degli alberi. Asteromo è un asteroide previsto per 70.000 abitanti. È un cilindro che al suo interno ne contiene un altro di dimensioni minori. Lo spazio tra i due volumi ospita le attrezzature tecniche. La parete interna del cilindro inscritto è tappezzata con vegetazione alimentata da un ciclo di anitride carbonica e ossigeno. Gli abitanti, spinti dalla forza centrifuga, vi poggeranno i loro piedi e le loro costruzioni. Proposte irrealizzabili? Forse. Fatto sta che Soleri realizza in Arizona nel 1970 il primo nucleo di una comunità. Vi confluiscono hippy, intellettuali alternativi, studenti che anno dopo anno, con le loro mani costruiscono una nuova città: Arcosanti.

2.7 Tra Land e Concettuale: l'architettura come cosa mentale

La consapevolezza del valore estetico dell'ambiente naturale induce gli artisti ad abbandonare il chiuso delle gallerie e a cimentarsi con la dimensione territoriale. Nasce la Land Art. Emergono sulla scena internazionale Christo, Michael Heizer, Robert Smithson, Richard Long, Dennis Oppenheim. Eseguono installazioni complesse, spesso di dimensioni titaniche, la cui esecuzione richiede mesi di lavoro, l'impiego di centinaia di persone, studi di fattibilità, permessi burocratici, complessi mezzi di trasporto e di movimentazione del terreno. Propongono, infatti, di realizzare scavi che, come nel caso di "double negative" di Heizer, richiedono

lo spostamento di 240.000 tonnellate di terra, oppure – é il caso di Christo – l'impacchettamento di centomila metri quadrati di costa australiana o la chiusura di tutte le uscite di una autostrada americana per 5 miglia con pareti di vetro alte tra 11 e 13 metri.

Quale è lo scopo degli artisti Land? Innanzitutto, esprimere una nuova coscienza ecologica. Ma anche scavalcare i luoghi deputati alla produzione di cultura per interagire con i luoghi dell'esistenza. E, infine realizzare opere di nessuna apparente utilità pratica per sottolineare in maniera macroscopica il significato primario dell'attività operativa, in rapporto al significato secondario del prodotto.

Innumerevoli sono i punti di intersezione tra la ricerca degli architetti radicali e degli artisti Land; anche perché i primi tendono, nelle loro ricerche, a allontanarsi sempre di più dalla pratica professionale per avventurarsi nei sentieri dell'utopia ambientale e della ricerca artistica fine a se stessa; mentre i secondi, si propongono, di fatto, come ideatori e organizzatori di operazioni territoriali complesse. Avremo così che numerosi progettisti – per esempio gli americani Ant Farm e Site, gli italiani Pettena, UFO, gli austriaci Hollein e Coop Himmelb(l)au – lavoreranno sul delicato crinale che separa la ricerca architettonica dalla Land. E viceversa gli artisti – Christo, Heizer, Long, Oppenheim-svolgeranno ruoli e funzioni propri degli architetti del paesaggio.

Vi è, infine, il caso di Robert Smithson che vorremmo esaminare brevemente. Questi oltre a essere decisamente il più acuto e interessante esponente Land, evidenzia nella sua breve, intensa e generosa esistenza (1938/1973) particolare apertura per la ricerca architettonica che riesce a cortocircuitare all'interno della propria esperienza estetica.

Robert Smithson si fa notare nel 1966 per un articolo apparso su

Artforum, Entropy and the new Monuments. Vi sono presentate le opere dei minimalisti: Donald Judd, Frank Stella, Ronald Bladen, Dan Flavin, Robert Grosvenor, John Chamberlain, Paul Thek, Lymann Lipp, Robert Morris, Peter Hutchinson, Sol LeWitt. Questi nuovi oggetti scultorei, ingombranti e laconici evitano, secondo Smithson, di esprimere la irrilevante soggettività di un sentire personale e segnano finalmente l'abbandono della tradizione romantica dell'Espressionismo Astratto. Smithson, da sempre appassionato di geologia, misura, infatti, il tempo in millenni e non in anni. E lo sguardo partecipe ma distaccato di chi sorvola le ere, gli permette di rappresentare, in accordo con le leggi della termodinamica, l'universo come energia tendente a uno stato entropico che annichila la vita che essa stessa produce, sino a pietrificarla nella sorda presenza della massa. La verità del mondo non si trova, quindi, nel divenire, ma nella realtà spogliata dei suoi valori, quando il caos della vita diventa ordine rigido e assoluto.

La Land art, quindi, per Smithson non può coincidere con il romantico vitalismo ecologista dei movimenti alternativi, né con i sensi di colpa della società contemporanea che, in un certo stadio della propria storia, si accorge dell'improponibilità ambientale del proprio modello di sviluppo industriale. Deve essere, invece, un buco, uno squarcio attraverso cui leggere il mondo come struttura e come testo.

Da qui non-site (cioé i non-luoghi). I non-site, che poi altro non sono che modelli tridimensionali realizzati dall'artista, non possono fisicamente coincidere con i site, cioé con la realtà empirica dei luoghi ma ne restituiscono in forma astratta la logica. E poiché la rappresentano logicamente, sono una metafora efficace di questi; ne esprimono, insomma, la struttura.

Smithson realizza così un serrato dialogo tra l'artista e la natura

attraverso la moltiplicazione dei modelli che la rappresentano. Da qui l'importanza dello

spazio, che è il campo materiale attraverso il quale si svolge il ragionamento e dei luoghi dove l'entropia è maggiore, dove l'energia si è autodistrutta. È la, infatti, che appaiono con più chiarezza le relazioni, le cristallizzazioni, le strutture. È là che per un attimo si coglie il crinale dove il caos si riunisce con l'ordine assoluto.

Il discorso di Smithson ha almeno quattro punti di tangenza con l'architettura. Innanzitutto perché il fenomeno dell'entropia, così come si manifesta nella geologia della natura, si riscontra anche nelle realtà urbane degradate, nelle periferie, nelle discariche, nel cheapscape. È là che il disordine, cristallizzandosi, acquista valore di forma e diventa un testo privilegiato che svela la stratificazione geologica del mondo. È una visione questa certamente più tragica di quella giocosa del pop, che vede la periferia degradata come un inesauribile materiale per la formatività, ma non meno interessante, per i suoi risvolti epistemologici.

Vi è poi la riscoperta dell'arte come fatto spaziale puro. Per Smithson non ha alcun senso parlare di pittura, scultura, architettura. Ad esistere è solo lo spazio: quello degli oggetti, quello della mente.

Vi è, inoltre, nella poetica di Smithson un'attenzione esasperata per gli oggetti, il contesto, le relazioni. Per l'architettura è un insegnamento prezioso: il valore di un'opera non risiederà più nel valore iconico dei segni che si sovrappongono nelle facciate o negli spazi interni, ma nel sistema delle relazioni che essa sarà capace di intessere. Smithson precorre sia il concettualismo purista di Eisenman che il concettualismo contestuale dei Site (questi ultimi, alla sua morte, gli dedicheranno il numero 4 della rivista On Site).

Vi è, infine, il rifiuto della tragità espressionista e dell'inclusivismo

del pop. L'arte viene vista come la tecnica che spoglia la realtà dai suoi aspetti accidentali, svuota il cervello dal troppo pieno del consumismo, dal vitalismo delle immagini a buon mercato, dal troppo dire della società dei media. Ciò che Smithson cerca di realizzare – con conseguenze anche nella ricerca architettonica – è un grado zero della mente che si sovrappone al grado zero della materia. Minimal, Land Art e arte Concettuale coincidono.

Le ricerche di Smithson non sono isolate. Kosuth e Sol LeWitt, per esempio, si pongono su una simile lunghezza d'onda. Basti per tutte ricordare One e tre Chairs (1965) di Kosuth : una composizione costituita da una sedia reale, una sua immagine fotografica ingrandita al vero e una definizione di sedia tratta dal dizionario. Scegliendo un oggetto banale e moltiplicandolo per tre, Kosuth lo scarica di ogni valore iconico, con la conseguenza che il suo significato non risiede più nell'oggetto stesso in quanto immediatamente percepibile ma nella correlazione dei segni tra di loro; più o meno come avviene nel rapporto tra site e non-site.

In questo intenso clima di ricerca, nel giugno del 1969, viene inaugurata al Museum of Modern Art di Filadelfia l'ultima opera di Marcel Duchamp. Titolo: Etant donnés: 1. la chute d' eau/2. le gaz d'eclairage. Ad Etant donnés Marcel ha lavorato in segreto almeno dal 1947 con il desiderio di farla esporre solamente dopo la sua morte, che avverrà nel 1968. L'opera, concepita sin dall'inizo come postuma, completa il ciclo di un'esistenza, rappresentando un enigma da interpretare alla luce di tutta la produzione precedente.

Etant donnés è un'opera violenta e insieme ermetica sino al limite di essere indecifrabile. Violenta perché costringe l'osservatore a guardare, attraverso due buchi eseguiti su una vecchia porta, un muro dilaniato da una breccia oltre la quale si intravede una donna nuda, forse morta, con le gambe divaricate

che giace su della sterpaglia e tiene con una mano una lampada a gas che emette un lieve chiarore. Ermetica perché per quanti significati si siano tentati di attribuire agli oggetti e ai loro nessi, nessuno appare pienamente convincente. Per alcuni commentatori il senso principale dell'installazione consiste nell'aver esplicitato l'atteggiamento voyeuristico che è proprio dell'arte, che appunto scruta la realtà per attribuirle significati. Per altri l'opera non è che la rappresentazione tridimensionale del Grande Vetro: in questa la figura femminile, resa astratta, è fatta ascendere al cielo, in quella, resa concreta, giace pesantemente sulla terra. A rendere calzante il parallelo tra il Grande Vetro e Etant donnés anche la scelta di rappresentare in entrambi i principi vitali del gas e dell'acqua. Per altri commentatori, invece, l'opera riprende una pittura di Courbet, L'origine del Mondo, in cui sono rappresentate, con un verismo tanto crudo da rasentare la pornografia, le gambe divaricate di una giovane donna. Per altri ancora è l'ennesima costruzione simbolica di un artista consacrato alla filosofia alchemica. Per altri, infine,Etant donnés, al pari di tutte la produzione di Duchamp, non ha alcun significato predeterminato: è un'opera aperta che suggerisce molteplici interpretazioni ma non ne ha alcuna privilegiata. In altre parole: i simbolismi, le citazione di elementi ripresi dalla precedente produzione di Duchamp, i riferimenti ad opere di altri autori e periodi, l'uso di elementi già codificati servono a stimolare un gioco semantico a cui partecipano in ugual misura le interpretazioni di tutti i critici e gli utenti. Afferma Duchamp in uno dei suoi pochi discorsi pubblici (Houston, Aprile 1957): "l'atto creativo non è solo dell'artista. Lo spettatore fa in modo che l'opera entri in contatto con il mondo, decifrandola e interpretandola nei suoi intimi aspetti qualificanti e, così facendo, dà il proprio contributo all'atto creativo".

L'impressione che Etant donnés provoca negli artisti di avanguardia è fortissima. È la controprova che non ha più senso parlare di pittura, scultura, architettura ma solo di un'arte che si compenetri con la realtà sino quasi a annullarsi. Mostra che ciò che è rilevante nel discorso poetico non è tanto la forma di ciò che si dice (che può essere tanto indifferente da coincidere con uno o più oggetti banali) quanto ciò che è detto. È infine la prova delle potenzialità comunicative di una nuova stagione creativa che, a dispetto delle tesi della Sontag contro l'interpretazione, ha superato sia i vincoli dell'astrattismo che del pop, per puntare con forza sul fascino dell'enigma, dell'intelligenza e del ragionamento critico. Insomma di un ricerca formale – che come più tardi sintetizzerà felicemente Menna nel suo La linea analitica dell'arte moderna (1975) – riesce contemporaneamente a essere discorso e metadiscorso, facendo arte e, contemporaneamente, parlando di se stessa.

Parte 3 capitolo 3

L'ossessione del linguaggio: 1970-1975

3.1 Five Architects, NY

1970. L'Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS) pubblica il testo di Peter Eisenman Notes on Conceptual Architecture. In quattro fogli bianchi sono disposti quindici puntini, affiancati da un numero progressivo, ciascuno dei quali rimanda a una nota a pié di pagina. Le note rimandano a scritti sul linguaggio, lo strutturalismo, il concettualismo, il minimalismo elaborati lungo gli anni sessanta. Il testo di Eisenman, estremamente sofisticato ma anche provocatorio nel suo laconico snobismo, è forse l'episodio più significativo di una serie di mosse azzeccate che il giovane architetto mette in atto tra il 1967, data di fondazione dello IAUS, e il 1975, data di ultimazione della celeberrima House VI, per porsi all'attenzione della stampa specializzata internazionale. Ne ricordiamo alcune. Nel1969 Eisenman partecipa al simposio Five Architects NY organizzato al MoMA di New York da Kenneth Frampton. Tra il 1967 e il 1968 realizza la House I. Seguono la House II (1969-70), la House III (1969-71), la House IV (1971), la House V e la House VI (1972-75) per i coniugi Frank.

Progetti e realizzazioni sono pubblicati nel 1972 nel volume miscellaneo Five Architects. Suoi articoli appaiono sulle principali

riviste e, in Italia, su Casabella (1970: From Object to Relashionship: Giuseppe Terragni; 1971: Notes on Conceptual Architecture; 1971: Cardboard Architecture). Nel 1973 Eisenman è uno dei fondatori e direttori con Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas e Antony Vidler della rivista Oppositions che sarà, sino al 1984, punto di riferimento del dibattito internazionale.

Sicuramente abile nel giocare con le debolezze degli estimatori – rapiti dalla sua prosa sibillina, affascinati dai sempre aggiornati riferimenti culturali e coinvolti dall'elegante formalismo – Eisenman rappresenta un punto fermo per la cultura architettonica degli anni settanta. Ossessionato dal linguaggio, cerca di concepire l'architettura come se fosse un testo, cioé un insieme di relazioni tra elementi semplici legati tra di loro tramite un sistema, cioé una sintassi. E a tal fine isola arbitrariamente gli elementi costitutivi della costruzione – pareti piene, spazi vuoti, elementi puntiformi – per poi ruotarli, traslarli, duplicarli e ricomporli secondo una logica pervasiva ma assolutamente arbitraria (esattamente come arbitrario è, in fin dei conti, qualunque sistema sintattico o qualunque costruzione logica una volta scelti un certo numero di assiomi di partenza). Afferma, a proposito di uno dei suoi progetti: "non è la razionalità che ha dato forma agli spazi; questi sono stati determinati da un sistema formale arbitrariamente scelto e arbitrariamente manipolato". Potrebbe essere una dichiarazione degli artisti concettuali Kosuth o di Sol LeWitt che negli stessi anni adoperano nei confronti di oggetti banali un simile atteggiamento analitico al fine di scaricare l'opera d'arte del suo valore iconico e evidenziare, esplicitandole, le sottili interazioni logiche e concettuali che ne possono organizzare la forma e strutturare il senso. Ma con la non secondaria differenza che mentre Kosuth o di Sol LeWitt applicano le loro permutazioni linguistiche a oggetti scultorei e

quindi, per definizione, non utilizzabili se non sul piano estetico, Eisenman si confronta con una realtà più prosaica, quale quella edilizia. Prendiamo per esempio la casa VI, forse la più famosa. L'intera costruzione è inscritta in un cubo ed è articolata secondo sottomoduli sempre cubiformi. Il motivo formale dominante è la manipolazione dei quadrati che generano piante e alzati. Vi è poi un gioco di slittamenti e di avanzamenti e grandi piani trasversali tagliano in quattro l'abitazione. Vi sono corrispondenze tra pieni e vuoti, fra vuoti e vuoti, fra pieni e pieni. La logica è così stringente che alla scala di collegamento tra i due piani della costruzione ne corrisponde una simmetrica che giace, capovolta, sul soffitto, ovviamente impossibile da utilizzare e quindi completamente inutile dal punto di vista funzionale. E, infine, vi sono i colori che evidenziano i singoli piani. Risultato: la casa affascina per il suo gioco astratto di forme ma è a mala pena abitabile e i committenti devono accettare numerosissimi diktat sul loro modo di vita imposti dalla rigidissima sintassi compositiva. Afferma Eisenman con un ragionamento paradossale: l'abitabilità e il comfort sono per lo spazio ciò che la rappresentazione è per un quadro. Distolgono l'osservatore dalla ricerca dei valori formali fondanti: lo sospingono, infatti, ad appropriarsi immediatamente dello spazio, a percepirne i caratteri percettivi e simbolici ma gli impediscono di cogliere, in forma mediata e razionale, le relazioni dell'oggetto. Cioé la sintassi e quindi, in ultima istanza, la struttura del linguaggio poetico.

Tafuri, in un saggio apparso in occasione di una mostra sull'opera dei Five a Napoli (1976), osserva che Eisenman dopo Kahn – che ha cercato di dare voce alla storia e alle istituzioni – e dopo Venturi – per il quale l'unica istituzione è il reale – é, a cavallo degli anni sessanta e settanta, l'architetto che in maniera più teoricamente rigorosa si è posto il problema della comunicazione. Ma lo ha

fatto svuotandola di ogni contenuto, paralizzandone la dimensione semantica e dando un peso inusitato alla dimensione sintattica.

Eisenman, in altre parole, si è rifugiato in un atteggiamento manieristico. E lo ha assolutizzato evitando scrupolosamente di porsi il problema di creare nuove icone o nuove parole. Obiettivo: tentare di rifondare una tradizione disciplinare senza aumentare la confusione dei linguaggi – brutalismo, neobrutalismo, pop, metabolismo... – che proliferano negli anni sessanta. Se l'architettura è linguaggio è linguaggio di se stessa.

Ma, si obietterà, i linguaggi dell'architettura sono tanti, quale scegliere? E, poi, in base a quale principio, se non si vuole essere tacciati di eclettismo?

La risposta fornita da Eisenman è tanto sofisticata da apparire convincente. La tradizione disciplinare a cui riferirsi è quella del purismo di Le Corbusier e dello storicismo di Terragni. Entrambi, parlano la lingua dei nostri giorni, ma entrambi si confrontano incessantemente con la tradizione classica: quella greca nel caso di Le Corbusier, quella romana nel caso di Terragni.

Recuperare il loro lessico vuol dire quindi riappropriarsi di un certo tipo di architettura, quella che ha posto la geometria, i rapporti formali, la logica dei numeri e delle proporzioni al centro dei propri interessi. Essere quindi insieme modernissimi e antichissimi. Seguaci della tradizione ma teorici dell'avanguardia.

Eisenman sa che la scelta di collocarsi in un eterno presente in bilico tra storia e futuro lo costringe, in realtà a muoversi, come sulla corda del funanbolo, tra due precipizi.

Il primo consiste nella rivendicazione dell'assoluta autonomia disciplinare. La tenteranno soprattutto gli italiani, con il movimento noto come La Tendenza. Se l'architettura è un linguaggio chiuso in se stesso, la sua misura, il suo riferimento è solo la storia. È

quanto propone Giorgio Grassi con il libro La costruzione logica dell'architettura (1967), nel quale tenta di sistematizzare analiticamente il recupero della tradizione disciplinare, o quanto ipotizza, con più ansia formativa ma con meno rigore logico, Portoghesi con il revival della tradizione barocca e liberty.

Il secondo precipizio è la negazione della disciplina: se tutto è stato detto e se le parole sono vuote e hanno, al più, un valore relazionale-sintattico tanto vale, allora, dichiarare la morte dell'architettura. Al suo posto sorgerà l'anarchitettura, la disarchitettura, la contrarchitettura; insomma, una nuova disciplina da scoprire e da inventare. Ci proveranno Archizoom con No-Stop city, Superstudio con le città immaginarie, i Site con i loro divertenti assemblage neoconcettuali e pop e anche artisti-architetto, come Gordon Matta-Clark e Gianni Pettena che, affascinati dal tema, proporranno interessanti commistioni tra spazio della vita e spazi per la riflessione artistica.

Insieme con Eisenman gli altri quattro architetti presenti alla mostra dei Five Architects NY sono: John Hejduk, Michael Graves, Charles Gwathemey & Robert Siegel, Richard Meier.

Formatosi nello studio di Pei e poi di Kinney, Hejduk se ne allontana forse perché poco interessato all'attività professionale tanto che, nel corso della sua vita la abbandonerà optando per l'attività di insegnamento alla Cooper Union di New York di cui diventerà preside dal 1975 al 2000, anno della morte. A differenza di Eisenman, il cui lavoro è rivolto all'interno dell'oggetto, alle relazioni tra i suoi elementi costitutivi, il suo si rivolge al montaggio di volumi elementari di derivazione purista. Attivando un procedimento che nasce dall'accostamento delle loro diverse matrici geometriche, Hejduk sembra riprendere il modo di comporre kahaniano. Ma mentre quest'ultimo integra le parti in una struttura

unitaria d'insieme, Hejduk, separando tra loro le unità costitutive e caratterizzandole con colori diversi, giunge a composizioni le cui strutture formali rimangono come sospese rispetto ai componenti che le costituiscono, esattamente come in un gioco di costruzioni per bambini. Da qui l'aspetto giocoso della sua produzione che sembra interpretare quasi alla lettera l'indicazione lecorbusieriana dell'architettura intesa come gioco sapiente di volumi sotto la luce. Ma anche l'interesse concettuale dato dalla chiarezza quasi analitica con la quale viene presentato un repertorio di diverse situazioni spaziali (il percorso, la stanza circolare, triangolare, quadrata…) tra loro connesse lungo una promenade architecturale.

In direzione più commerciale si indirizza il lavoro di Michael Graves, Charles Gwathemey & Robert Siegel, Richard Meier. L'articolazione spaziale delle loro composizioni non risponde, infatti, a rigidi criteri intellettualistici quanto a una logica della varietas, della piacevolezza e della raffinatezza del repertorio delle citazioni. Michael Graves, che già nelle opere presentate alla mostra dei Five fa trapelare un certo gusto eclettico che va ben oltre il purismo, si orienterà ben presto verso un eclettismo commerciale e disimpegnato diventando uno degli esponenti di punta del post modern. Charles Gwathemey & Robert Siegel inizieranno una attività professionale con opere di qualità diversa, molte delle quali rivolte al mercato della ricca borghesia newyorkese. A raggiungere però il successo internazionale, con una frenetica attività professionale che lo porterà a realizzare opere importanti in tutto il mondo, sarà Richard Meier. Nonostante una certa ripetitività, consistente nella esasperata riproposizione del montaggio e dello smontaggio di forme pure, di derivazione lecorbusieriana, colorate in un immacolato color bianco e alternate a grandi vetrate, le opere licenziate dal suo studio sono tutte di altissima qualità.

Testimoniano che anche un approccio decisamente manierista può contribuire a diffondere tra il vasto pubblico l'apprezzamento per quell'architettura moderna che agli inizi del secolo era, invece vista, come un insopportabile strappo alla tradizione destinato ad essere apprezzato solo da pochi.

3.2 Learning from Las Vegas

Spiazzato dal purismo concettuale di Eisenman e dei Five, Venturi, nel 1972 rilancia il suo progetto per un'architettura inclusivista e antiaccademica. Esce Learning from Las Vegas, scritto in collaborazione con Denise Scott Brown e Steven Izenour.

Titolo e contenuti riecheggiano quelli dell'articolo Learning from Luytens scritto nel 1969 contro il purismo brutalista degli Smithson. Ma vi é molto di più. Per Venturi, oramai, il recupero di un linguaggio per l'architettura moderna non può avvenire solo assorbendo e riciclando la storia in tutta la sua complessità e contraddittorietà. Occorre, invece, recuperare la lingua efficace, sgrammaticata, energica, incontaminata del suo pubblico. Cioé di quegli utenti che Eisenman e i Whites – così sono battezzati, in opposizione ai Grays venturiani – vogliono, con le loro astratte case di cartone, escludere dal processo di costruzione della forma.

Learning from Las Vegas ha un immenso successo e suscita una eco gigantesca fatta di commenti entusiasti, dibattiti appassionati, chiose erudite, dure stroncature.

Le tesi sono due e molto semplici.

Prima. L'architettura di Las Vegas, realizzata da mestieranti per andare incontro al gusto della gente comune, è molto più interessante di quella di centinaia di insediamenti pianificati, disegnati e eseguiti dai più rinomati architetti.

Seconda. L'architettura del Movimento Moderno per perseguire

un ideale di forma pura, ha trascurato la componente iconica data dalle decorazioni, dalle facciate, dalle scritte che, invece, con il loro caotico sovrapporsi rendono attraente Las Vegas. D' ora in poi, se un cambiamento deve avvenire, invece di perseguire la duck (cioè l'edificio che, se, per esempio, deve esprimere il concetto di una papera, per rispondere a un ideale di unitarietà tra forma, funzione e messaggio, deve essere costruito esattamente con la forma di una papera), occorrerà lavorare sul decorated shed e cioé sul sistema di segni che rende ciò che sarebbe una semplice costruzione utilitaria, un oggetto affascinante e significante (per rimanere nell'esempio: per parlare di una papera basta un cartellone o una decorazione che la rappresenti).

Il dualismo venturiano – che distingue e separa il sistema degli elementi decorativi dalla costruzione intesa come puro oggetto ingegneristico, privo di particolari valori formali – reintroduce il buon senso della corretta costruzione messo sicuramente tra parentesi dal concettualismo eisenmaniano e cerca di colmare il divario tra aspettative dell'utenza e ricerca architettonica, ridicolizzando il linguaggio della nuova accademia neopurista. Ma, a sua volta, il dualismo venturiano non è immune da pericoli. Intanto perché, se male interpretato, delega, di fatto, all'ingegnere, al costruttore o al developer la cura dell'edificio, lasciando nelle mani del progettista solo le facciate o pochi elementi ritenuti linguisticamente rappresentativi. E poi perché, riducendo il problema della lingua a quello della comprensione di questa da parte del pubblico, ridimensiona il ruolo dell'architetto come creatore di linguaggio, trasformandolo in un interprete e, nei casi peggiori, in un orecchiante del gusto di massa, delle mode, delle tecniche di intrattenimento pubblicitario.

Si prospetta così, attraverso una via opposta ma alla fine

convergente con quella di Eisenman, il pericolo dello storicismo eclettico, questa volta veicolato dal desiderio di utilizzare codici noti, per esempio attraverso la citazione di elementi tratti dal lessico architettonico classico quali timpani, colonne, finte facciate.

Né pare che abbiano migliori sbocchi operativi le innumerevoli ricerche teoriche che tra la fine dei sessanta e l'inizio dei settanta, anche sulla scorta delle teorie di Eisenman e Venturi, si susseguono per indagare il rapporto tra linguaggio e forma architettonica da un punto di vista filosofico, semiologico o critico. Si ha, infatti, la sensazione che i testi scritti da Renato De Fusco, Umberto Eco, Emilio Garroni, Giovanni K. Koening – solo per citare gli italiani – alla fine disorientano nascondendo dietro l'uso di termini tecnici inconsueti per la disciplina architettonica – monemi, fonemi, choremi, lessemi... – ben poche reali prospettive interpretative e operative. Se ne accorge Zevi che nel 1973 scrive per la Einaudi un libro dal titolo provocatorio: Il linguaggio moderno dell'architettura. "Decine di libri e centinaia di saggi – afferma il critico – discutono se l'architettura possa essere assimilata a una lingua, se i linguaggi non verbali abbiano o meno una doppia articolazione, se il proposito di codificare l'architettura moderna non sia destinato a sfociare nell'arresto al suo sviluppo. L'indagine semiologica è fondamentale, ma non possiamo pretendere che dipani, fuori dall'architettura i problemi architettonici. Bene o male, gli architetti comunicano; parlano architettura, sia o no una lingua". Il problema, continua Zevi, non è formale. È etico. Se si vuole parlare moderno occorre esserlo. Se regole vi devono essere queste investiranno l'atteggiamento che ha l'architetto verso il mondo e solo in seconda battuta la tecnica del discorso. Da qui sette invarianti: elenco, asimmetria, scomposizione quadridimensionale, strutture in aggetto, temporalità dello spazio, reintegrazione

edificio-città-territorio. L'elenco esprime l'atteggiamento aperto dello sperimentatore che non accetta gli schemi mentali imposti da altri e ogni volta riesamina, enumerandoli, i termini del problema. L'asimmetria rende desuete le concezioni semplici e consolatorie dell'ordine, quali la simmetria bilaterale. La scomposizione quadridimensionale implica la volontà di rompere la scatola muraria, di acquisire nuove dimensioni spaziali. Le strutture in aggetto esprimono il bisogno di utilizzare le tecniche più sofisticate. La temporalità dello spazio è l'accettazione della finitezza umana e delle sua dimensione storica. La reintegrazione edificio-città-territorio esprime il carattere insieme pubblico e ecologico dell'atto progettuale.

3.3 Site

Nonostante il richiamo di Zevi all'etica dei contenuti, gli architetti sono affascinati dalla fisica e dalla metafisica del linguaggio. E soprattutto dalla indagini concettuali, secondo le quali vi può essere comunicazione anche oltre la forma, al di là della stessa fisicità dell'oggetto significante.

I Site, uno dei gruppi di avanguardia più impegnato su questo versante della ricerca, nel 1971 propone, per il restyling di un' area residenziale, di fondere le basi in mattoni degli edifici con il paesaggio circostante, quasi come se le abitazioni fossero sul punto di liquefarsi (Peeksilk Melt). Nel 1972 realizza per la Best Products un magazzino. L'intervento consiste nella sovrapposizione a una struttura esistente di una facciata in mattoni che sembra che si stia staccando (da qui il nome: Peeling Project). A questo progetto ne seguono altri caratterizzati da muri che si sgretolano (Courtyard Project, 1973), angoli che si staccano (Indeterminate Façade Showroom, 1975), piani che si scostano (Tilt Showroom, 1976).

Sicuramente manieristi, i Site risentono dell'influsso di Venturi, sul cui versante si schierano. Ne condividono il gusto per la complessità, i messaggi chiari e di forte contenuto iconico, la bipartizione dell'edificio in struttura e decorazione, l'attenzione per il contesto.

Lo testimoniano i numerosi quaderni, dal titolo On Site, che con scadenza annuale il gruppo diffonde. Nel numero quattro (1973), per esempio, sono presentati un saggio sull'architettura invisibile di Juan Downey; l'illustrazione architetture di Giorgini ottenute con l'ausilio del computer attraverso la trasposizione in forma delle vibrazioni terrestri; un articolo sull'entropia resa visibile; l'immagine di una cupola leggera di Buckminster Fuller; i fotogrammi delle architetture di ghiaccio di Kaprow che si liquefanno sotto la luce; i diagrammi ecologici del gruppo Ant Farm e di Robert Smithson. Vi è poi l'influsso di Duchamp. James Wines, che dei Site è il teorico, affronta questo tema nell'editoriale il cui titolo – "NOT SEEN and/or LESS SEEN of... – è ripreso da un opera del maestro francese. Afferma: Duchamp ha avuto un'influenza enorme non solo sui pittori e gli scultori ma anche sugli architetti. Ha insegnato loro che ogni oggetto, al di là della sua materialità, può essere un concetto, un semaforo che cambia le abitudini dello spettatore rispetto al contesto.

Se si può fare arte attraverso un orinatoio o una pala da neve e se un manichino dalle fattezze realistiche può diventare il medium per riflessioni artistiche molto sofisticate, non c'é più bisogno che gli architetti spendano tempo e denaro della collettività per realizzare forme in cui si persegue a ogni costo l'originalità dell'autoespressione. Occorre, invece, attribuire senso agli oggetti che produciamo, giocando sul contesto storico e geografico nel quale li inseriamo. Trasformandosi in "cosa mentale", l'architettura non sarà più gioco

dei volumi sotto la luce, ma una sinfonia di pensieri nell'ambiente. Fine della materialià dell'oggetto architettonico, inizio della disarchitettura cioè di una architettura leggera, evanescente, di alto valore concettuale.

3.4 The New Domestic Landscape:1972

Anche in Italia si delineano due correnti: una esclusivista e una inclusivista, ma con sfumature diverse da quelle, pur sempre disincantate e, spesso, ironiche, dei Whites e dei Grays. Sono la Tendenza e i Radical. I primi rivendicano la chiusura del linguaggio su se stesso attraverso la riscoperta nostalgica della tradizione storica e, in particolare, di quella classicista, vista in chiave atemporale e metafisica. Loro poeta è Aldo Rossi, che indirizza la propria ricerca in un affascinante e trasognato recupero della memoria. Interprete il critico Manfredo Tafuri, che pur dichiarandosi fuori da ogni gioco e tendenza, in realtà si proporrà come il più attento interprete di Rossi e compagni, diventandone di fatto il promoter, mentre mostrerà rigida chiusura per le ricerche dell'avanguardia, tacciata di avventurismo e velleitarismo.

I Radical si muovono, invece, sul versante della pluralità e sperimentazione dei linguaggi, dell'apertura alle scienze sociali, all'ecologia, al corpo, alle arti figurative.

Punto di riferimento per gli architetti radicali è la rivista Casabella, diretta dal 1970, da Alessandro Mendini, che cambia grafica, ospita gli interventi degli esponenti più impegnati nel campo della ricerca, dedica sempre meno spazio alla produzione professionale, si diffonde con lunghi e spesso poco leggibili saggi sui destini dell'umanità, dell'avanguardia, dell'arte.

Nel 1972 la gran parte degli artisti che ruotano intorno alla Casabella di Mendini vengono coinvolti in un evento che lascerà un certo segno.

È la mostra Italy: The New Domestic Landscape. Si inaugura il 26 maggio al Museum of Modern Art di New York (MoMA). Curatore Emilio Ambasz, che per poterla organizzare ha provvisoriamente abbandonato il suo lavoro all'Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS), con il quale il gruppo di Casabella è in contatto. Nella introduzione al catalogo, Ambasz esplicita il suo punto di vista. In Italia, dice, ci sono tre tendenze, di cui occorre egualmente tener conto: una, raffinata e conformista, che si muove all'interno di un mercato ben collaudato; una, riformista, che ridisegna gli oggetti convenzionali con ironia e con nuove intenzioni culturali; una, contestatrice, che mette in crisi il concetto stesso di design per ricercare una libertà assoluta di uso che ha come necessario correlato la dissoluzione dell'oggetto.

La mostra è divisa in due sezioni. La prima è dedicata agli oggetti. Spiccano quelli che, seguendo la classificazione di Ambasz, possiamo attribuire alla tendenza conformista: per esempio la sedia Plia di Piretti (1970), la Gaudi armchair di Magistretti (1968), la sedia in ABS di Joe Colombo (1968), il tavolo M1 di Angelo Mangiarotti (1969), la libreria in plastica Gifo di Enzo Mari (1969), la lampada Splügen di Achille e Pier Giacomo Castiglioni (1961), la radio portatile T502 di Marco Zanuso e Richard Sapper (1965), la macchina da scrivere Valentine di Ettore Sottsass Jr. (1969), il tavolo Utopia di Nanda Vigo (1971).

Ve ne sono anche altri che appartengono alla tendenza riformista. Sono mobili e arredi di gusto pop orientati al recupero dei valori simbolici, ludici, percettivi, o di inaspettate valenze ecologiche. Sono esposti nella sottosezione degli "oggetti scelti per le loro implicazioni socioculturali". Sono, tra gli altri: il Joe sofa (1971), una poltrona disegnata da Lomazzi, D'Urbino, De Pas a forma di guantone da baseball; la Moloch floor lamp (1972) di Gaetano

Pesce, una lampada da terra ottenuta ingigantendo le dimensioni di una piccola lampada da tavolo; i Sassi (1967) di Pietro Girardi, elementi di seduta a forma di pietre; il Cirro (1970) di Giuseppe Raimondi, un set di lampade che ricorda le nuvole; Pratone (1971) del gruppo Strum, una seduta di poliuretano che allude all'erba di un gigantesco prato; Mies armchair (1969) di Archizoom, una sedia dalle eccessive forme triangolari; gli armadi (1966) di Ettore Sottsass Jr. contenitori scultorei decorati a righe, a strisce, a pallini; la lampada Passiflora (1968) di Superstudio, a metà tra neo-liberty e ecologico.

Altri oggetti-sempre ascrivibili alla tendenza riformista – si caratterizzano per economicità, flessibilità, ingegnosità. Sono, per esempio, il Sacco (1969) di Gatti, Paolini, Teodoro che il cinema renderà famoso come la poltrona di Fantozzi; la Multichair (1970) di Joe Colombo, un ingegnoso artefatto snodabile di elementi di poliuretano che diventa puff, poltrona, chaise longue, letto; il sistema Abitacolo (1971) di Enzo Mari, un meccano fatto di sottili aste in metallo per realizzare ambienti domestici e, soprattutto, fantasiose camere per bambini; Tavoletto (1969) di Salvati e Tresoldi, un tavolo basso che, all'occorrenza, si trasforma in letto.

La seconda sezione della mostra è dedicata agli ambienti. Compito dei progettisti, a ognuno dei quali è affidata una ideale stanza, è di "esplorare il paesaggio domestico con particolare attenzione per i suoi luoghi e proporre spazi e artefatti che gli danno forma, e cerimonie e comportamenti che gli conferiscono significato".

Partecipano a questa sezione – per adoperare la classificazione di Ambasz – riformisti e contestatori.

I riformisti, di fatto, si dividono in due filoni di ricerca. I primi propongono riflessioni sui nuovi simboli e riti dell'uomo contemporaneo: è il caso di Sottsass Jr. e della Gae Aulenti

che, sia pur con declinazioni diverse – giocoso e ironico il primo, retorica e pletorica la seconda – affrontano il tema di un linguaggio postfunzionalista. I secondi, e sono la maggioranza, battono i sentieri della ricerca tecnologica dei metabolisti e degli Archigram: capsule abitative compatte, altamente infrastrutturate, espandibili, facilmente trasportabili. Spicca tra questi il progetto – accuratamente ricostruito sulla base dei disegni lasciati – del bravissimo Joe Colombo, prematuramente scomparso nell'estate dell'anno prima: è un insieme di blocchi componibili attrezzati per realizzare ambienti abitativi flessibili anche in spazi particolarmente contenuti. Interessante anche la proposta di Mario Bellini che, invece di un ambiente domestico, espone una vettura per i nuovi nomadi: possono utilizzarla per viaggiare, per mangiare, per chiacchierare, per dormire e, all'occorrenza, per trasportarvi un pianoforte.

I contestatori sono, invece, concordi nel fare tabula rasa: l'architettura scomparirà per lasciare posto al corpo, alla natura, ai bisogni.

Ugo La Pietra propone, sia pur in maniera ingenua e poco convincente, una città più leggera che usa creativamente i flussi di informazione per ridefinire i confini tra lo spazio privato e quello pubblico.

Archizoom allestisce una stanza vuota dove è possibile soltanto sentire rumori. È una idea che il gruppo fiorentino persegue da almeno due anni, con la proposta di No-Stop City (1970). Si tratta di un edificio abnormemente ingrandito, tanto da diventare una città, di fatto invisibile nei suoi confini. All'interno é uno spazio vuoto cablato, climatizzato e protetto dagli agenti atmosferici, una distesa antropizzata dove tutto si muove, ma dove è possibile ritagliarsi un ambito, una sosta al proprio errare nomadico. Precedenti di No-

Stop city sono il supermercato e l'officina con i loro spazi indistinti dove gli addetti o le merci circolano liberamente, cambiando nel tempo le loro reciproche posizioni e configurazioni. Ma sono proprio le dimensioni dilatate di No-Stop City che annullano la differenza tra architettura e urbanistica mostrando che, in una società fatta di flussi e di relazioni, non vi è che un problema: la gestione dello spazio unico della comunicazione; oppongono alla logica dell'existenz minimum, fatta di muri e di barriere che delimitano ambienti angusti e tayloristicamente organizzati, quella della libertà del corpo e degli oggetti nello spazio illimitato; denunciano, attraverso l'attenzione per ciò che è immateriale, effimero, mutevole, la fine dell'architettura tradizionale intesa come composizione di oggetti, di forme, di stili.

Liquidata con poche e sprezzanti parole da Manfredo Tafuri ("mostruoso connubio tra anarchismo populista e istanze liberatorie attinte dal Maggio francese") No-Stop City ha influenzato la più avanzata ricerca architettonica contemporanea: dall'infinitamente flessibile – almeno, nelle intenzioni – Centro Pompidou di Piano, Rogers e Franchini, sino alle ricerche di Koolhaas sul Bigness, sulla Generic City, sulla trasparenza. Superstudio si muove sulla stessa linea di ricerca. Anche Natalini e compagni propongono un mondo dove ogni punto offre le stesse opportunità di un altro, dove non c'è più bisogno di abitazioni, dove l'uomo può vagare indisturbato.

Su una linea diversa si muove il gruppo torinese Strum; rifiuta di avventurarsi nel territorio della prefigurazione ironica e utopistica e dichiara che il problema dell'abitare non è formale, è politico e usa il proprio spazio per diffondere tre pubblicazioni, in forma di fotoromanzo, che denunciano le contraddizioni del sistema e che, per sensibilizzare gli addetti ai lavori, appariranno allegati alla rivista Casabella.

Il progetto del gruppo 9999, ottiene, infine, il premio destinato ai giovani designer (l'altro premio lo ottiene il progetto funzionalista di Gianantorio Mari, un giovane architetto associato a Joe Colombo). È una piccola oasi ecologica, con al centro una pozza d'acqua su cui si innesta una fontana ad aria compressa. Serve a far levitare l'utente che, così sospeso, può isolarsi dal mondo, cullato all'interno di un lacerto di natura. Un progetto, insieme, ironico e poetico che denuncia il sorgere di nuovi bisogni non riducibili alla funzione economica e il desiderio di nuove e radicali risposte.

La mostra Italy: The New Domestic Landscape ha un influsso notevolissimo sui giovani architetti americani Ma è forse il canto del cigno degli architetti radicali italiani. In Italia, infatti, rossiani e postmoderni prendono il sopravvento, facendosi conquistare dalle università dove anche i sia pur limitati caratteri innovativi della loro ricerca vengono stemperati e congelati in un mortificante accademismo. Idem in Europa dove i nuovi protagonisti sono i nostalgici Krier e Ungers mentre gli stessi Stirling e Hollein sembrano abbandonare la ricerca figurativa più impegnata, per rifugiarsi nel recupero eclettico delle forme del passato. E defezioni si registrano anche negli Stati Uniti. Non solo per il dilagare del Post Modernism, ma anche per l'attenzione che personaggi del calibro di Eisenman sembrano dare alle ricerche di Rossi e alle teorizzazioni di Tafuri (ampiamente ospitati nella rivista Oppositions, che diventa ben presto la più influente sul dibattito architettonico internazionale).

Nel 1973 Mendini chiama a raccolta tutta la intellighentia radical, per fondare Global Tools, un megagruppo interdisciplinare proteso alla ricerca e sperimentazione. Vi partecipano Archizoom associati, Remo Buti, la redazione di Casabella (Mendini, Guenzi, Bona, Raggi, Boschini), Riccardo Dalisi, Ugo la Pietra, 9999, Gaetano Pesce, Gianni Pettena, Rassegna, Ettore Sottsass,

Superstudio, Ziggurat. L'esperienza di Global Tools, però, non andrà oltre qualche sporadico seminario progettuale.

Nel 1976 cambia la proprietà di Casabella. Mendini viene estromesso bruscamente per lasciare il posto a Maldonado che opererà un deciso cambiamento di rotta, verso la professione e le più consuete tematiche sociali.

3.5 Anarchitettura

Gordon Matta-Clark, figlio dell'artista surrealista Roberto Sebastian Matta, studia architettura alla Cornell University, dove si laurea nel 1968. Alla Cornell conosce, durante la mostra Earth Art (1969), Robert Smithson con il quale lavorerà per la realizzazione dell'opera Mirror Displacement. Da lui imparerà a rifiutare i supporti artistici tradizionali, a inserire frammenti di natura all'interno dell'opera d'arte, a recuperare materiali e atmosfere dell'ambiente urbano degradato. Animatore dei circoli artistici newyorkesi, Gordon, nell'ottobre del 1970 è una presenza costante alla galleria 112 Green Street, che usa come un laboratorio per sperimentare spazi liberati da abitudini, vincoli e costrizioni. "Voglio – afferma – alterarne lo spazio sin dalle radici, il che vuol dire una ricognizione dell'intero sistema (semiotico) dell'edificio, evitando ogni idealizzazione ma usando i reali fattori costitutivi dello spazio. Così da un lato altero i singoli dati percettivi che normalmente vengono utilizzati per riconoscere l'oggetto nel suo complesso. Dall'altro faccio in modo che molte delle mie energie vitali non siano impedite. Vi sono molte cose nella società che coscientemente si pongono come divieto: impediscono di entrare, di passare, di partecipare..".. Le tecniche che Matta Clark adopera sono essenzialmente tre: cambiare il punto di vista attraverso cui l'utente percepisce una realtà spaziale, utilizzare oggetti inconsueti

– anche deperibili – per formare nuove configurazioni ambientali, operare tagli e scavi nella materia esistente al fine di operare letture che siano, insieme, fuori e dentro gli oggetti. Del 1970 è Garbage Wall un muro realizzato con rifiuti urbani ed esposto per alcuni giorni in prossimità della St. Mark's Church, prima di essere distrutto. A partire dal 1972 Matta Clark fotografa le tracce lasciate dalla carta da parati sui muri di caseggiati parzialmente demoliti. Queste, quasi come frammenti archeologici, permettono di ricostruire la logica della vita che vi si è svolta.

Tra il 1972 e il 1973 Matta-Clark espone i Bronx Floors. Si tratta di frammenti di pavimenti o di pareti prelevati dalle abitazioni di uno dei più poveri quartieri di New York. Insieme ai brandelli di muri e di solaio sono esposte le foto delle abitazioni dopo che è stato effettuato il prelievo. Esprimono lo stato di degrado di un quartiere-ghetto con la freddezza di un reperto anatomico e, insieme, comunicano una sensazione di inquietante disagio: quella di veder violata la privacy degli ambienti abitativi attraverso buchi che permettono di guardare da una stanza all'altra, da un appartamento all'altro.

I frammenti di Matta-Clark impongono alcune domande: Dove abitiamo? Che rapporto c'è tra lo spazio della casa e quello dell'esistenza? Che rapporto esiste tra edificio e la natura? Cosa è lo spazio? Ma non danno risposte. Semmai producono vertigine. La visione in contemporanea di tante celle che si susseguono una dopo l'altra provoca lo stesso effetto delle prigioni del Piranesi: ci presenta uno spazio destrutturato e frammentato che rassomiglia a quello a cui siamo abituati ma, nello stesso tempo, ne è radicalmente diverso perché ne viola l'ordine. Il caos, la prigione, il labirinto non è quindi la singola cellula abitativa ma la visone in contemporanea di queste, nel momento in cui ne è manifesta la struttura. L'ordine, direbbe

Borges e sottoscriverebbe Smithson, è solo una delle combinazioni del caso e l'incubo è la visone di questo mondo ordinato e insensato giunto al suo ultimo stadio, quello della morte.

Nonostante si dichiari un artista ("Io non lavoro sull'architettura. Lavoro sugli edifici. I miei interessi non sono utilitaristici") nel 1973 Matta Clark è uno dei promotori del gruppo Anarchitettura. Vi partecipano Laurie Anderson, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highsteun, Bernard Kirschebaum, Richard Landry. Anarchitettura vuol dire negazione dell'architettura, rifiuto di aderire alle sue convenzioni, ai suoi scopi, alle sue funzioni. Ma anche desiderio di scoprirne, attraverso l'azzeramento degli aspetti epidermici e superficiali, l'essenza come puro fatto mentale.

La prima mostra del gruppo è del 1974. Ad essere ripresi sono paesaggi incontaminati, depositi ferroviari in disfacimento, chiatte che trasportano case prefabbricate, pozzi senza apparente fondo, fari travolti dalle onde, greggi e anche un bicchiere con all'interno una dentiera. L'anarchitettura è, insomma, molto più dell'architettura. Ma è anche molto di meno. È il linguaggio vuoto di chi vuole insieme afferrare tutto lo spazio e parlare di cose indicibili. Un po' come nella pittura fa Fontana – amato e citato da Matta Clark – con i suoi colpi di punteruolo sulla tela. Ma per quanto si fotografi, cataloghi, perfori e sezioni la materia con cura ossessiva, ciò che resta è ciò che rimane della vita nelle mani dell'anatomopatologo: solo oggetti inanimati. Da qui un perenne senso di frustrazione e di vuoto che accomuna Matta Clark agli architetti radicali, sempre più affascinati dal tema del silenzio e della morte: Hollein nel 1970 realizza per la Biennale di Venezia alcune tombe per evocare una possibile archeologia del nostro presente; Gianni Pettena scrive nell'ottobre del 1973 un testo dal titolo L'anarchitetto in cui denuncia l'angoscia esistenziale del giovane progettista che

si affaccia alla professione in un momento sbagliato; Mendini progetta nel 1975 un tavolino bara per rifuggire da qualunque visione ottimistica del design e ricordare il momento in cui anche il corpo umano diventa oggetto.

Ma vi à anche un certo parallelismo con la ricerca di Eisenman e dei Five: li accomuna una formatività dove la dimensione contestuale è prevalente, mentre le parole hanno valore solo combinatorio e posizionale. Nel 1976 Matta Clark viene invitato allo IAUS a esporre con Meier e Graves nella mostra Idea as Model. Ma ben presto emergono divergenti punti di vista: la scomposizione dell'artista è fisica, quella dell'architetto solo concettuale. Matta Clark propone a MacNair, che dell'esposizione è il curatore, di tagliare una stanza adibita ad attività seminariali in pezzi di 2 piedi per 2 (circa 60x60 cm).. Alla risposta negativa di questi, ripiega per un' istallazione di vetri rotti e fotografie. Così dopo aver preso in prestito da Dennis Oppenheim una pistola ad aria compressa, in uno stato alterato, si reca alle 3 del mattino nei locali dello IAUS dove distrugge alcune finestre, ne raccoglie i frammenti e li ordina accanto a alcune immagini di case nel sud del Bronx nelle quali le finestre erano state fatte a pezzi dai residenti. L'operazione, al di là di qualsiasi riflessione intellettualistica, ha un significato politico e un chiaro intento polemico. È la denuncia di tutte le presunte teorie fondate sulla rivendicazione dell'autonomia disciplinare avanzate dagli architetti radical chic newyorkesi, Eisenman in testa. Questi, che al momento è direttore dello IAUS, ne capta il messaggio e ordina di ripristinare immediatamente le finestre rotte e di smantellare l'installazione di Matta Clark, con il pretesto che la violenza dell'opera gli ricorda quella della Cristallnacht nazista, la famigerata notte in cui tutte le vetrine dei negozi ebrei vennero distrutte.

Paragonato a Jack lo squartatore, Matta Clark, in realtà, si misura con l'architettura con l'ardore di un situazionista. E non è un caso che una delle sue opere più riuscite sia stata realizzata in Francia, proprio in vicinanza delle Halles, così amate dai seguaci di Debord. È il 1975 e sono in corso i lavori di sventramento che servono a fare posto al Museo Beauburg e alla modernizzazione del quartiere. L'artista interviene su due case costruite nel 1699. Vi opera uno scavo a forma di cono (da qui il titolo dell'opera: Conical Intersect), la cui base, di circa 4 metri di diametro, é disposta lungo la parete perimetrale e il cui vertice penetra lungo muri e pavimenti sino a raggiungere l'attico e, quindi, il cielo. Per una quindicina di giorni dal buco di Conical Intersect si può guardare Parigi e il cantiere di uno dei più imponenti edifici che rappresenta un nuovo modo di concepire la cultura e, insieme, lo spazio: neutro, illimitato, infinito. Anch'esso, se vogliano, anarchitettonico, se anarchitettura è il rifiuto della composizione, dei valori figurativi convenzionali, della rigidità di una impostazione data una volta per tutti. Bucare le pareti del Beaubourg, a differenza di quelle delle case tradizionali, non avrebbe senso: nascono già bucate nella loro infinita, almeno nelle intenzioni, flessibilità.

3.6 Aldo Rossi e la Tendenza

Aldo Rossi si forma nel clima della Casabella-continuità diretta da Rogers, facendosi notare per un approccio culturale, in linea con le posizioni neostoriciste degli altri giovani della redazione, fortemente critico verso lo stile internazionale, l'architettura organica o le tensioni neoespressioniste. Le opere di Adolf Loos, Étienne-Louis Boullée e degli architetti del Novecento Italiano esercitano su di lui una forte attrazione, predisponendolo verso le forme elementari di forte effetto plastico. Lo si vede nel progetto

del 1962 per un monumento alla Resistenza a Cuneo realizzato con un cubo tagliato dalla sola scalinata che serve per accedere al suo interno e da una stretta e lunga fessura ubicata sul lato opposto oppure dal monumento dei Partigiani a Segrate del 1965, una struttura in cemento composta da un prisma rettangolare e da un cilindro, tra loro collegati da un prisma triangolare che allude alla figura archetipica del tetto e, insieme, del timpano del tempio greco.

A stemperare una altrimenti intollerabile monumentalità, generata dalla composizione rigorosamente simmetrica e stereometrica di figure astratte e fortemente evocative, provvede l'elementarità del loro montaggio che ricorda le costruzioni in legno dei giochi dei bambini. Da qui un'aria trasognata con composizioni urbane che sembrano la trasposizione tridimensionale dei quadri di Giorgio de Chirico. Di sapore metafisico sono anche i numerosi disegni. Costituiscono una attività complementare a quella di progettista che contribuisce a lanciare il così detto fenomeno dell'architettura disegnata che coinvolgerà tutta una generazione d'architetti, affascinati dalla possibilità di scappare dalle rigide costrizioni del mercato edilizio, per realizzare un mondo parallelo, fatto di immagini destinate a rimanere sulla carta.

Tra il 1969 e il 1973 Rossi realizza il suo capolavoro: il complesso residenziale di Monte Amiata all'interno del quartiere Gallaratese 2. L'edificio– diversamente dall'esuberante stecca abitativa realizzata accanto da Carlo Aymonino – nulla concede alle esigenze psicologiche degli abitanti. Riprende, con un evidente compiacimento intellettualistico, gli etimi dell'architettura funzionalista e le rigide forme del razionalismo italiano del Ventennio, ha l'aria delle Cardboard Architecture dei Five (così chiamate perché sembrano plastici in scala al vero realizzati col

cartoncino), rammenta i fondali dechirichiani delle Piazze d'Italia. Tra il 1972 e il 1976 Rossi realizza la scuola di Fagnano Olona, un edificio simmetrico a doppio pettine nel cui centro si trova una corte che, a sua volta, contiene l'edificio circolare della biblioteca. Ricorda gli edifici dell'ottocento, rigidi come prigioni ma con un fascino sia pure severo da libro Cuore. Tra il 1971 e il 1978, con Gianni Braghieri, costruisce il cimitero di Modena concependolo come una città metafisica pensata per i defunti.

Non privi di un loro appeal, forse dovuto al bisogno storicamente ricorrente di richiami all'ordine dopo fasi di espansione creativa, i progetti di Rossi spaccano in due la cultura architettonica. Da un lato li si accusa di trascinare indietro l'architettura italiana, riportandola al monumentalismo e al classicismo fascista : è la posizione di Bruno Zevi. Dall'altro li si vede – grazie anche all'esegesi di Manfredo Tafuri – come opere esemplari per ricentrare la progettazione sull'autonomia del linguaggio e sulla costruzione logica della città. Autonomia del linguaggio perché l'architettura rossiana appare – non diversamente da quella di Eisenman – come un testo composto da parole che non si costruiscono a partire dall'esterno ma riprese dall'interno della disciplina e cioè dalla tradizione della storia dell'architettura. Costruzione logica della città perché – e questo è il senso principale del libro L'architettura della città pubblicato da Rossi nel 1966 – questi edifici piuttosto che porsi come la negazione delle configurazioni urbane consegnateci dalla tradizione ne vogliono essere la continuazione, il logico sviluppo. Da qui un atteggiamento operativo che trova i suoi strumenti nella tipologia edilizia e nella morfologia urbana. Ragionare per tipi edilizi consente infatti di operare per modelli, testati dalla tradizione e dotati di un loro senso e di una loro autonomia. Operare in accordo con la morfologia urbana, e cioè con la concreta forma della città,

serve a evitare l'approccio avanguardista della tabula-rasa con un processo di ascolto del contesto e di modifica e messa a punto, in funzione del loro corretto inserimento, degli stessi tipi edilizi. Il disegno, La città analoga del 1976, dove sono montati brani di città diverse in un collage piranesiano rivisto con una sensibilità che deve qualcosa alla pop art, fissa con una immagine poetica il senso di tale approccio.

Ispirato alla poetica di Aldo Rossi è il percorso di numerosi architetti più giovani che negli stessi anni lavorano su questi temi. Si riconosceranno sotto la sigla della Tendenza. A Roma, dove la Tendenza sarà particolarmente attiva, Renato Nicolini, Franco Accasto, Vanna Fraticelli, Franco Purini, Francesco Cellini, Claudio D'Amato avranno il loro punto di riferimento nella rivista romana Controspazio, nata nel 1969 e diretta da Paolo Portoghesi e, più tardi, nella galleria Architettura Arte Moderna (AAM) di Francesco Moschini.

3.7 Post Modern

Il fenomeno del Post-Modern è lanciato nel 1975 dal critico di architettura Charles Jencks mentre, a partire dal 1976, la parola è utilizzata con crescente frequenza anche in altri campi per esprimere un atteggiamento di continuità e, insieme, di rottura rispetto alla cultura moderna così come si è sviluppata in occidente a partire dai primi anni del novecento. Nel 1977 Jencks pubblica The Language of Post-Modern Architecture. Tradotto in numerose lingue e oggetto di continue riedizioni, il libro è insieme un brillante pamphlet contro l'architettura internazionalista e un manifesto per un nuovo stile. Jencks ne trova le origini in un episodio emblematico avvenuto il giorno 15 luglio 1972 quando, con una carica di dinamite, le autorità cittadine decidono

di abbattere gli edifici dell'insediamento di Pruitt-Igoe a Saint Louis disegnati dall'architetto Minoru Yamasaki. Sono corpi a ballatoio, alti oltre dieci piani, realizzati tra il 1952 e il 1955 secondo i principi del Movimento Moderno. Premiati nel 1951 dall'American Institute of Architects, si erano rivelati, alla prova dei fatti, un fallimento. Poco amati dalla popolazione di colore che li abitava, erano diventati spazi di nessuno, luoghi pericolosi oggetto di continui atti vandalici, costituendo l'ennesima prova che le teorie sull'habitat, lanciate dai CIAM e fatte proprie da Yamasaki, sono vittime di un errore di fondo: essere troppo astratte e velleitarie perché viziate dall'imperativo dell'invenzione formale a tutti i costi, indipendentemente dai gusti e dalle preferenze dell'utenza.

Di edifici come quelli di Pruitt-Igoe, sostiene Jencks, le periferie delle nostre città sono piene. Testimoniano il fallimento di una ideologia fondata su principi astratti e meccanici, che, anche nelle sue manifestazioni più raffinate, produce architetture fredde e senza vita. Come mostra per esempio il campus della ITT progettato da Mies van der Rohe dove addirittura la cappella destinata alle funzioni religiose rassomiglia al locale della centrale termica e viceversa.

Rispetto a questo tipo di approccio, formalista e elitario, il Post Modern, prende le distanze, proponendo di lavorare, più che sulla discontinuità, sulla continuità. Ciò avviene su due livelli. Uno funzionale, che, ispirandosi al passato, punta a privilegiare l'individuo rispetto allo standard. Uno linguistico che rifugge dall'uso esclusivo di codici dell'avanguardia: ermetici, ultraraffinati e apprezzati solo dalla ristretta cerchia degli addetti ai lavori. Ritorno dunque, all'architettura vernacolare e spontanea? No di certo, continua Jencks, piuttosto un approccio basato sul double coding, cioè su un atteggiamento che punta a produrre opere in grado di

comunicare sia a un livello elementare che a uno più profondo. Affinché ciò avvenga, occorre, continua Jencks, che gli architetti non abbiano paura di riprendere il linguaggio consolidato degli stili storici del passato, fatto di ornamenti ma anche di colonne, timpani, modanature e amato dall'uomo della strada, combinandolo con stilemi più contemporanei all'interno di un discorso manierista per giocare, come ha indicato Venturi nel suo testo del 1966, sulla complessità e sulle contraddizioni della disciplina. Fine quindi del minimalismo e dell'International Style e ripresa di una tradizione che ha il suo antecedente in Gaudì ma riconosce i propri precursori nella tradizione dello storicismo moderno (dal neo-liberty a Venturi), del revivalismo (da Diseyland a Lapidus), del neovernacolare (da Erskine a van Eyck), degli studiosi della storia della città (da Ungers a Stirling a Rossi), dei neo-organici (da Scharoun a Pietila e Saarinen) e degli architetti dello spazio postmoderno (da Aalto a Scharoun, da Graves a Moore). Il risultato – lo si capisce già in questa pittoresca divisione in categorie – è un minestrone dove è ammesso il tutto e il suo contrario. Così nelle pagine del libro scorrono le illustrazioni dell'edificio della Rinascente di Albini e Helg accanto a quelle della casa Baldi di Portoghesi e Gigliotti e dell'Highpoint II di Lubetkin e Tecton. Ci sono le case di Venturi, il cimitero di Modena di Aldo Rossi e lo stand a forma di hot dog. Ci sono i Medical Faculty Buildings di Lucien Kroll, il complesso Byker di Erskine e le immagini del letto dell'Agente 007. E poi la Bavinger House di Bruce Goff e la House VI di Eisenman. Insomma, se questa è la libertà dalle costrizioni del Movimento Moderno, il prezzo che sembra doversi pagare per acquistarla è la riduzione della sua tradizione, fatta anche di momenti antagonisti ma vitali, a un eclettico e snervato repertorio di immagini, diverse ma sostanzialmente equivalenti, da poter consumare con facilità e disinvoltura.

Parte 3 Capitolo 4

Rizomi: 1975-1980

4.1 Rizomi

Il 30 aprile 1975 cade Saigon. Il gigante americano è costretto a dichiarare la propria impotenza e a ritirarsi dal Vietnam. Sembra la vittoria della cultura del sessantotto, che ha combattuto l'imperialismo, teorizzato la lotta di liberazione, la disobbedienza civile, il disprezzo del consumismo e degli ipocriti valori borghesi. Ma ne è invece la sconfitta. Non ci vorrà molto, infatti, a vedere precipitare le speranze di palingenesi morale e civile nella tragedia di una ennesima dittatura, violenta, arretrata, ideologicamente abietta. E a cadere nello sconforto e nella sfiducia. In Francia i nuovi Filosofi subentrano agli intellettuali alla Sartre impegnati sulle barricate sia pur comode delle loro cattedre universitarie. Teorizzano il disimpegno: il potere è connaturato al sociale, tanto vale venire a patti con i sistemi democratici che lo esercitano in forma accettabile oppure ritirarsi nel proprio spazio privato. Una generazione di ex rivoluzionari orienta i propri bisogni mistici verso le religioni orientali o le droghe. Sulle pagine di Lotta Continua, uno dei più oltranzisti organi del movimento studentesco italiano, ha un inaspettato successo la posta dei lettori, con messaggi personali, anche intimi. Il privato diventa politico. E il terrorismo, che porterà nel 78 all'omicidio di Aldo Moro, non è altro che la manifestazione più appariscente di una rottura oramai insanabile

tra individuo e strutture sociali.

Si delinea il fenomeno dei punk e degli indiani metropolitani. Vivono in piccoli gruppi, esprimono con acconciature aggressive e stridenti la loro diversità ma, a differenza degli hippies che li avevano preceduti, non sognano più spazi di infinita libertà. Sanno che la loro dimensione è urbana, residuale. E esprimono interesse per il corpo inscrivendovi la propria rabbia attraverso piercing e tatuaggi.

C'è bisogno di primitivismo. Quindi di ornamento. Quel'ornamento che Loos attribuiva al selvaggio il quale non esitava, appunto, ad applicarlo sulla propria pelle. Ma, anche, di decostruzione dei sistemi consolidati, per eliminare regole, comportamenti, tabù acquisiti e ritrovare pochi essenziali valori originari. Nei linguaggi e nelle manifestazioni pratiche e teoriche, i ragazzi del 77, spesso senza esserne coscienti, praticano la scomposizione cubista, i versi futuristi, le performance dadaiste. Arte e vita trovano un punto, sia pur precario, di coincidenza e l'avanguardia diventa il linguaggio privilegiato dell'io diviso. Un patrimonio di indagini e di idee, prima prerogativa di una sparuta minoranza di artisti, si trasforma in abitudine collettiva. In questa chiave si può interpretare uno dei fatti più clamorosi del 1977, la violenta contestazione da parte del movimento studentesco al comizio all'Università di Roma del segretario della CIGL, il comunista Luciano Lama. L'incompatibilità va ben oltre la querelle tra una estetica del privato perseguita dagli studenti e una etica del lavoro e del sacrificio, proposta dal sindacalista. Si confrontano due diverse concezioni dello spazio. Lama si presenta sul podio secondo le regole della comunicazione frontale e gerarchica tipica della cultura sindacale e operaia, mentre gli studenti propendono per altri modi di aggregazione e interazioni, decentrati, mobili,

apparentemente disorganizzati. Lo scontro diventa inevitabile, quasi come l'urto – suggerisce il semiologo Umberto Eco – tra due concezioni della prospettiva, la brunelleschiana e la cubista.

Al ritiro nel privato della contestazione studentesca, corrisponde, sul versante della ricerca filosofica, la sfiducia nei sistemi onnicomprensivi. L'opera di smantellamento delle "grandi narrazioni", per adoperare una espressione di Lyotard, era, per la verità, stata già avviata negli anni cinquanta e ampiamente portata a compimento alla fine degli anni Sessanta con le opere di Lacan, Bachelard, Foucault, Derrida, Lyotard, Deleuze e Guattari. Ma è nella seconda metà degli anni Settanta che questi temi trovano massima divulgazione. Del 1976 è per esempio il testo di Deleuze e Guattari "Rhizome" e del 1977 la sua traduzione in italiano, mentre ad un anno prima risale la traduzione italiana dell'Anti Edipo. Si teorizza il prevalere del desiderio sulla ragione. E si abbandonano le concezioni del mondo organiche e prospettiche per una visione rizomatica della vita, fatta da fasci di conoscenze, "smontabile e collegabile ad ingressi e a uscite multiple". Cioè, per continuare nella prosa dei due filosofi francesi: "un sistema acentrico, non gerarchico e non significante, senza Generale, senza memoria organizzatrice o automa centrale, unicamente definito da una circolazione di stati". al posto di una visione del mondo, tante conoscenze; invece di un'estetica, molteplici prassi artistiche; piuttosto che principi, stati d'animo. È la fine della speranza nella trasformazione unidirezionale del mondo, la critica radicale dello stato etico, la definitiva messa in soffitta del marxismo.

Carlo Marx diventa una zavorra ingombrante che pezzo dopo pezzo viene buttata a mare. Pensatori, ostracizzati per essere stati esaltati dai regimi reazionari e nazisti quali Nietzsche, Heidegger, Junger diventano oggetto di sempre più diffuso interesse e

rivalutati dagli intellettuali di sinistra per la loro capacità di riconoscere anzitempo la profonda crisi di valore attraversata dalla civiltà occidentale. È il momento dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia e di Cacciari, Rella, Tafuri che da tempo hanno introdotto all'interno della cultura della sinistra questi scomodi pensatori. Cacciari nel 1976 scrive, sotto forma di saggio sul pensiero negativo, Krisis, completato l'anno dopo dal testo Pensiero Negativo e Razionalizzazione.

Nell'ottobre del 1977, Tafuri interviene nella Casabella diretta da Maldonado in un numero dedicato al tema Architettura e Linguaggio. Che senso ha, si chiede il critico, parlare di Storia in un momento in cui il concetto di realtà ma anche quelli di futuro e di progresso sono radicalmente posti in crisi? E, similmente, come si può teorizzare la ricerca se, oggi, siamo convinti che di uno stesso fatto possono essere prodotte più ricostruzioni, anche radicalmente contrastanti, ma tutte ugualmente coerenti e convincenti? Da qui la teorizzazione della critica come lavoro cosciente dei propri limiti. Una ricerca infinita che incide con il bisturi su un corpo le cui ferite squarciano la compattezza delle costruzioni storiche "le problematizzano e impediscono loro di presentarsi come verità". E infine la certezza che ogni certezza è frutto di rimozioni sulle quali bisogna lavorare sapendo che "una storia vera non è quella che si ammanta di indiscutibili prove filologiche, ma quella che riconosce la propria arbitrarietà". Tafuri cerca di evitare di cadere nell'anarchismo rizomatico di Deleuze e Guattari. Li cita due volte, ma solo per prenderne le distanze. Tuttavia, come riconosce lui stesso, oramai l'edificio è insicuro e il ponte levatoio della fortezza storicista è aperto.

In realtà non è solo la costruzione marxista a crollare. Ma l'intero sapere, anche quello scientifico, da sempre considerato fonte di

certezze, sia pur relative. Paul Feyerabend nel 1975 pubblica "Against Method. Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge". Forse la migliore sintesi contro le pretese di una conoscenza oggettiva sia pur celate dietro il comodo relativismo falsificazionista popperiano o l'alternarsi dei paradigmi kuhniani. Sostiene che ogni teoria è di per se arbitraria. Che non esistono criteri o metodi privilegiati. Che la scienza ottiene risultati a scapito di un intollerabile impoverimento della nostra percezione della realtà. E a testimoniare che i tempi sono oramai maturi per il recepimento di questi temi anche da parte di una cerchia di intellettuali non specificatamente addetti ai lavori, nel 1979 esce in Italia la fortunata raccolta di saggi, curata da Gargani "Crisi della ragione", presto recensita su Alfabeta dal preoccupato Umberto Eco.

Roland Barthes, pronunciando il 17 gennaio 1977 la sua lezione inaugurale al Collége de France ammonisce: è lo stesso linguaggio che noi usiamo che ci imbriglia, col suo sistema di regole, nelle proprie trame di potere. Noi che crediamo di parlare, in realtà, siamo parlati dalla lingua che usiamo. Solo la letteratura e l'arte, con la loro opera di decostruzione e messa in crisi del linguaggio dall'interno dei suoi paradigmi, ci offrono qualche illusione di salvezza.

Dicevamo, a proposito del fenomeno dei punk e degli indiani metropolitani, che la crisi del 1977 investe soprattutto la dimensione urbana. Tramonta il mito dello spazio incontaminato. Mentre in Italia, con la morte di Pasolini (nov.1975), cade definitivamente il mito della autenticità della dimensione degli emarginati e dei contadini. Lo spazio della metropoli si espande sempre più prepotentemente. E ingloba con i suoi valori, prodotti e comportamenti ogni possibile sacca di resistenza. È il momento del successo del Post Modern in tutte le sue declinazioni: il

Neorazionalismo, la Tendenza, lo Storicismo. Hanno in comune l'attenzione per la dimensione urbana della città. Anche se ipotizzata congelata nel suo splendore ottocentesco o in una presunta armonia preindustriale. È la ricetta di Krier, di Rossi, di Grassi, di Aymonino. Se la nostra è una cultura urbana, affermano, tanto vale tornare alla civiltà delle strade, delle piazze, dei boulevard, dei campielli. Studiano la Parigi di Haussman e Napoleone III e la Vienna di Francesco Giuseppe. I loro strumenti sono la morfologia urbana, cioè lo studio della forma della città, e la tipologia edilizia, cioè l'attenzione per i caratteri ricorrenti degli edifici.

Cercano, con la progettazione di spazi tradizionali e a regola d'arte, di opporsi alle laceranti contraddizioni dell'urbano,alla frammentazione del sistema sociale in monadi, alla rottura della famiglia tradizionale, alla sempre più opprimente angoscia metropolitana.

È lo stesso tentativo di ricomposizione che, esauritosi il monopolio radiofonico, tentano in Italia le emittenti private. Tra queste, il collettivo di Radio Alice intuisce che i nuovi spazi non sono necessariamente fisici. E sposta il problema della ricomposizione del sociale dalla materialità della morfologia urbana e dalla prescrittività della tipologia edilizia alla immaterialità dei mass media e alla spontaneità della risposta individuale. "Dietro Radio Alice – nota giustamente Umberto Eco – ci stanno le feste in piazza, la riscoperta del corpo, del privato, la assunzione orgogliosa delle devianze (tutte, anche se incompatibili tra di loro) la tematica del nuovo proletariato giovanile, le istanze degli emarginati".

Il soggetto sociale, la Classe intesa come un organismo compatto per il quale approntare regole e tipologie, non esiste più. Non ha senso adocchiare il passato. E i tentativi che verranno fatti, quali la Biennale del 1980, intitolata appunto La presenza del passato

non fanno altro che dimostrare l'inutilità, se non la pericolosità dell'operazione.

Il problema, come intuiscono sia pur confusamente gli anarchici individualisti del 77, introiettando per le proprie pratiche il linguaggio dell'avanguardia, è sostituire ai concetti di regolarità, standardizzazione, unificazione quelli dell'individualismo, del corpo, della deprogrammazione. Cercando così di fare i conti con il sistema produttivo che questa strada – dalla serializzazione alla personalizzazione, dalla socializzazione alla frammentazione, dal prodotto di massa alla risposta individualizzata – sta percorrendo.

In questa direzione, antinostalgica, si muovono alcuni giovani architetti e un insoddisfatto professionista che, proprio in questi anni, decide di cambiare la propria vita. I giovani sono: in Europa Bernard Tschumi, Rem Koolhaas, Elia Zenghelis; in Giappone Toyo Ito. Nel 1977 hanno: Tschumi 33, Koolhaas 33, Zenghelis 39, Ito 37 anni. Il professionista è l'americano Frank O. Gehry. Ha 48 anni. I tre europei, gravitano intorno alla Architectural Association diretta dall'inesauribile Alvin Boyarsky e frequentata dagli Archigram. Risentono fortemente dell'influenza dell'architettura radicale degli anni Sessanta e della prima metà degli anni Settanta. Bernard Tschumi sviluppa il tema del corpo nello spazio diffidando da una concezione architettonica esclusivamente intellettualistica. Il coetaneo Rem Koolhaas nel 1978 pubblica Delirious New York. Analizza e persegue la poetica della congestione metropolitana. Elia Zenghelis trasforma in immagini poetiche i temi antiurbani del movimento moderno. Il giapponese Toyo Ito è allievo del metabolista Kikutake. Sonda il tema del rapporto tra lo spazio urbano e lo spazio esistenziale. Gehry si forma nello sperimentale clima californiano. Lavora sui materiali industriali, il cheapscape urbano, l'eredità pop. Torneremo, più dettagliatamente, su di loro.

Rimane da completare il quadro citando lo IAUS, l'Instutute for Architecture and Urban Studies fondato e diretto dal 1967 da Peter Eisenman. Luogo di incontro delle più svariate personalità, l'Istituto rappresenta un punto di confronto tra le ricerche condotte nella seconda metà degli anni Settanta. Basta sfogliare la rivista Oppositions, che dello IAUS é di fatto l'organo, per trovarvi articoli di personaggi così diversi tra di loro quali Martin Pawley e Rafael Moneo, Bernard Tschumi e Leon Krier, Rem Koolhaas e Manfredo Tafuri, Colin Rowe e Denise Scott Brown, Alan Colquhoun e Giorgio Grassi. Lo IAUS, inoltre, rappresenta un ponte tra le ricerche condotte dall'Istituto Universitario di Venezia e il versante più oltranzista del formalismo americano, Peter Eisenman in testa. In una posizione, contemporaneamente di ricerca ma anche di retroguardia, che è difficile districare.

4.2. Dagli Archigram all'High Tech

1975. Si inaugura a Ipswich la sede della Willis Faber & Duams. Progettista l'appena quarantenne Norman Foster. L'edificio, un complesso di tre piani destinato a uffici, suscita un notevole interesse per la facciata risolta con un'unica superficie riflettente che ne fascia il perimetro curvilineo. E ricorda, sia pur mutate le dimensioni, il grattacielo di cristallo di Mies per la Friedrichstrasse a Berlino. Piuttosto che imporsi per una propria forma o per la sfaccettata configurazione volumetrica (ricordate la definizione di Le Corbusier dell'architettura come gioco sapiente di volumi sotto la luce?) tende a mimetizzarsi, o, quantomeno a negarsi come geometria, riflettendo, con i suoi pannelli specchiati, l'ambiente urbano nel quale è collocato. All'interno, spazi e volumi cedono il posto a un continuum climatico, altamente tecnologizzato, suddivisibile a piacimento perché formato da slot flessibili e modificabili con

il variare delle esigenze. I concetti guida della Willis Faber sono ripresi da Foster nel Sainsbury Centre for Visual Arts iniziato nel 1976, 1977. Anche qui il progettista rinuncia a una costruzione dal forte impatto geometrico a favore di un contenitore di disarmante semplicità, suddiviso da sottili pannelli mobili. Osservate la pianta: è la stessa di No-Stop City degli Archizoom, ricorda i paesaggi cablati di Superstudio ma è soprattutto un omaggio alle ricerche degli Archigram e di Cedric Price dei quali Foster è un estimatore.

Confrontiamo adesso queste prove con le contemporanee ricerche, tutte risolte sul versante formale, dei Five, dei neorazionalisti o degli stessi postmodern. La forma, sembra indicare Foster, è un prodotto a posteriori, mai un assunto a priori. È il risultato del funzionamento di un edificio non il suo presupposto. E le persone che si muovono nello spazio, insieme con gli usi delle strutture, contribuiscono a formare l'architettura di un edificio tanto quanto facciate, setti, pilastri e bucature.

Mentre ancora vertono tra gli addetti ai lavori le discussioni sul Sainsbury Centre, nel 1977 viene inaugurato il centro Pompidou di Parigi. Progettisti Renzo Piano, Richard e Sue Rogers e Gianfranco Franchini.

I temi sviluppati dai quattro sono gli stessi già messi a punto da Foster: grandi travi per evitare di avere interruzioni strutturali lungo lo spazio espositivo, servizi accorpati collocati lungo il perimetro, impianti a vista, utilizzo di materiali di produzione industriale. Del resto Foster, Piano, Rogers appartengono alla medesima fascia generazionale, hanno avuto una simile formazione culturale e tecnologica e hanno percorso insieme parte del loro iter professionale.

Il Pompidou è per la verità realizzato solo in parte secondo il progetto del concorso del 1971 perché privato dei piani mobili e

dello schermo di facciata che ne avrebbero garantito l'illimitata flessibilità e il collegamento mediatico con le altre strutture museali francesi.

Il Centro, comunque, ha un impatto enorme. Anche perché, a differenza del Sainsbury Centre, sorge nel cuore di Parigi e non a Norwich nel campus dell'University of East Anglia. Charles Jencks lo paragona alla Torre Eiffel. Jean Baudrillard accusa l'edificio di essere un supermercato per la cultura di massa. Reyner Banham ne è entusiasta; finalmente – dice – un monumento alla cultura contemporanea.

In effetti, il Pompidou rappresenta un'aria di fresca novità. E offre un'immagine accattivante dell'istituzione culturale: permeabile, flessibile, accogliente. Ma forse è proprio la forza di questa immagine la sua maledizione. Così, per una sorta di feticismo formalistico, architetti e pubblico, piuttosto che lavorare sulle potenzialità di una macchina tecnologica sviluppata per produrre e gestire nuove iniziative, si limitano spesso a interpretarla come un simbolo modernista, un'icona, da ingessare e da imbrigliare e nel quale gestire attività tradizionali. Lo stesso accade per la Willis Faber & Dumas e il Sainsbury Centre: è l'immagine che colpisce più che l'apertura tecnologica a nuovi usi. Nasce l'High Tech, un nuovo stile, fatto di tubi in vista, giunti e snodi risolti con dettagli perfetti, ampie superfici vetrate, grande spreco di risorse energetiche. Il contrario di quanto si fossero prefissi Price, gli Archigram e Buckmister Fuller (che, detto per inciso, avrà occasione di collaborare con Foster nel 1982), che, con i loro progetti ne erano i precursori.

Foster capisce che sul nuovo stile può fondare la propria fortuna professionale. Piano cerca prudentemente di allontanarsene, per orientarsi verso un uso soft della tecnologia, ma riservandosi di raccoglierne i dividendi ogni volta che serve citare i propri trascorsi

avanguardisti. Resta Rogers a continuare in una incessante opera di sperimentazione funzionale sempre in bilico tra concessioni stilistiche High Tech e autentico desiderio di innovazione.

Già nel 1978, l'abilissimo Charles Jencks lancia una nuova tendenza complementare al Post Modern: è il Late Modern di cui l'High Tech costituisce uno dei filoni principali. Suoi caratteri sarebbero il pragmatismo, l'esageratamente ultramoderno, la discontinuità, l'atteggiamento sperimentale, il gusto del nuovo. Ridotta a stile, una linea dell'avanguardia moderna, dalle potenzialità ancora insondate, batte in ritirata.

4.3. Neofunzionalismo o Postfunzionalismo?

I primi quattro numeri della rivista Oppositions escono tra settembre del 1973 e ottobre del 1974. Dopo una pausa di circa due anni, nell'autunno del 1976, esce il numero 5. Che si apre con un editoriale di Mario Gandelsonas dal titolo: Neo-Functionalism.

Gandelsonas individua due tendenze in atto: il neorazionalismo e il neorealismo. La prima, le cui origini risalgono agli anni Sessanta ed ha avuto il suo massimo sviluppo nella prima metà degli anni Settanta, è rappresentata da Aldo Rossi in Europa, Peter Eisenman e John Hejduk negli Stati Uniti. La seconda, che si è diffusa negli anni Sessanta, è rappresentata da Robert Venturi. La ricerca della autonomia disciplinare caratterizza il neorazionalismo. Per i neorealisti, invece, l'architettura è fatto storico per eccellenza. Comunica utilizzando i mezzi della pop art, della pubblicità, del cinema e del disegno industriale. Ad accomunare neorazionalismo e neorealismo é, per Gandelsonas, il loro antifunzionalismo. Eppure il funzionalismo, nonostante abbia sulla coscienza molti errori e ingenuità, è soprattutto un modo di vedere il problema del significato in architettura, la sua dimensione simbolica. Permette

di sfuggire dal baratro dell'arbitrarietà per sviluppare il processo progettuale in modo sistematico e cosciente. Occorre dunque superare neorazionalismo e neorealismo, conclude Gandelsonas, per un neofunzionalismo non ingenuo come quello del Movimento Moderno ma conscio dei problemi dell'oggi e capace di rielaborarli dialetticamente.

Risponde Peter Eisenman nel numero successivo di Oppositions. Nota che il funzionalismo è una attitudine umanistica fondata sulla centralità del soggetto cha almeno cinquecento anni di vita e non è solo ascrivibile al Movimento Moderno. Ma, si chiede Eisenman, ha senso parlare ancora di centralità dell'individuo in un periodo nel quale la crisi dei valori ne sta mettendo in discussione l'identità e pertanto la posizione privilegiata nello spazio? E ha ancora senso perseguire un'attitudine umanistica nel momento in cui da tempo le altri arti ne hanno fatto a meno, privilegiando aspetti astratti, non narrativi, non antropocentrici? Basti pensare alla lezione di Malevich e Mondrian in pittura, Joyce e Apollinaire in letteratura, Schoemberg e Webern in musica, Richer e Eggeling nella filmatografia. Conclude Eisenman: proprio perché l'architettura non può più rappresentare nulla, e meno che mai l'uomo che la abita, dovrà cercare di essere altro. Per esempio gioco di geometrie e solidi platonici, oppure frammentazione di segni, senza alcun referente. Insomma un lavoro fondato sull'assenza del significato che si contrappone alla pienezza del senso di cui tanta architettura umanistica vorrebbe essere, invece, portatrice. È facile intravedere, dietro la posizione di Eisenman una difesa d'ufficio delle sue architetture inabitabili organizzate in base a arbitrarie regole combinatorie (la House VI è del 1975) e anche dell'architettura dei frammenti e del silenzio di Rossi, della sintassi dei segni vuoti rilevata da Manfredo Tafuri e della mistica dell'assenza di Massimo

Cacciari. Ma vi è nell'articolo di Oppositions qualcosa di più. Vi si può leggere infatti il tentativo di superare la posizione manierista del periodo dei Five per nuove direzioni di ricerca. Eisenman, in questi anni ne appronta due. La prima con la House X sulla quale lavora dal 1975 sino al 1978. È un approccio formalista ma non radicalmente intellettualistico: la casa dialoga con il terreno e con il paesaggio circostante, è frammentata in quattro quadranti piacevolmente fruibili e caratterizzati da materiali diversi: intonaco, pannelli in alluminio, griglie metalliche. Materiali che compaiono nei contemporanei progetti di architetti così diversi quali Richard Meier e Frank O. Gehry e che fanno pensare a un approccio finalmente non terroristico (per usare una definizione di Tafuri) della composizione architettonica. È questa una linea di ricerca proficua dal punto di vista professionale. Non dissimile da quelle che porterà avanti Richard Meier: opere di algida bellezza, raffinate come quadri astratti, frutto della calibrata organizzazione nell'ambiente di forme selezionate. Ma è anche – e Eisenman probabilmente se ne accorge – la condanna, come avverrà per Meier, a lavorare su un repertorio consolidato, all'eterno ritorno dell'uguale, al manierismo di se stessi.

La seconda direzione, messa a punto durante il soggiorno a Venezia e la frequentazione dello IUAV, si muove in direzione opposta. Propone un prodotto dal forte impatto concettuale, anche a costo di essere inabitabile. Lettura del paesaggio secondo parametri paralogici, alogici, illogici, ma sempre pretestuosamente intellettualistici. Dialoghi con preesistenze immaginarie, con progetti non realizzati, con testi letterari, con ragionamenti filosofici. Incomprensibilità del progetto. Effetto di straniamento. E quindi, fuoriuscita forzata dal sistema funzionalistico e umanistico dell'architettura. È questo un atteggiamento nichilista che nel

1983 porterà all'auto-annientamento annunciato in Fin d'OU T Hous S; ma è anche il presupposto per la messa a punto di nuovi strumenti concettuali molti dei quali saranno, dopo essere stati emendati e sviluppati, ripresi dall'Eisenman post 1983 e dalla ricerca decostruttivista.

4.4. Tschumi tra erotismo e poetica del corpo

È Bernard Tschumi a sottolineare l'importanza del corpo e della fisicità nello spazio: l'architettura é soprattutto fatto spaziale che si vive e si percepisce, indipendentemente da qualsiasi teoria. Ma è limitante cercare di deprivare lo spazio della sua dimensione intellettuale : "da un lato, l'architettura è il prodotto della mente, una disciplina dematerializzata e concettuale con le sue varianti tipologiche e morfologiche; dall'altro, è un evento empirico che si concentra sui sensi, sull'esperienza dello spazio". Non è tuttavia possibile sperimentare insieme le due dimensioni – concettuale e sensuale – dell'architettura. Lo spazio o lo si vive, o lo si concettualizza.

È però il piacere la posta in gioco dell'Architettura la quale, non perseguendo obiettivi utilitari, mostra l'utilità dell'inutile, e stimola le componenti dell'inconscio e del desiderio che la società occidentale, utilitaristica e mercificante, di fatto reprime. L'architettura rassomiglia quindi all'erotismo: sempre in bilico tra la corporeità del bisogno e il piacere intellettuale dell'eccesso. Le regole, che l'architetto si impone, sono come una forma di bondage, cioé autocostrizioni per aumentare il piacere del gioco.

Attenzione, però. Erotismo non vuol dire soddisfacimento immediato dei bisogni: "l'architettura non può soddisfare i desideri più selvaggi, ma solo eccedere i limiti da loro prodotti". Il suo compito è quindi di soglia, di frontiera, di avanguardia.

Numerosi sono i punti di contatto con le riflessioni di Roland Barthes sul potere destrutturante del linguaggio poetico, il cui scopo è, appunto, azzerare i meccanismi coercitivi del linguaggio comune per scoprirne e superarne i limiti, esattamente nello stesso modo in cui il libertino, oltrepassando le regole della religione, dell'etica e del buon senso, scopre nuove frontiere per la ragione. E punti di tangenza si riscontrano con la poetica post-funzionalista eisenmaniana. Per entrambi, infatti, l'architettura deve prefigurare una dimensione che va oltre se stessa, un'assenza.

Tuttavia in Tschumi l'aspetto concettuale è sempre filtrato attraverso un'ipotesi di liberazione, in nome del desiderio, non molto diversa da quelle teorizzate dal collettivo di Radio Alice per i ragazzi del "77. Si delinea una strada nuova, cervellotica e estetizzante quanto si vuole, ma sicuramente attenta alla dimensione materiale e spaziale della disciplina. Tschumi, infatti, critica l'architettura disegnata, proposta dai neorazionalisti in nome della purezza del concetto. Stigmatizza le ricerche sulla tipologia e la morfologia come un aspetto parziale e unilaterale del discorso architettonico. Attacca esplicitamente l'atteggiamento di chi usa citazioni storiche e diffida dall'Architettura parlante che mima concetti di interesse generale.

Sottolinea, invece, il piacere di distorcere e "dislocare l'universo che circonda l'architetto"; il desiderio di eccedere i dogmi funzionalisti, i sistemi semiotici, i precedenti storici e i prodotti formalizzati del passato, "conservando la capacità eroica dell'architettura ad alterare le forme che, invece, i conservatori si aspetterebbero di trovare". E conclude con l'elogio dei fuochi artificiali, intesi come sublime atto inutile, dove il piacere estetico subentra a ogni aspettativa funzionale o concettuale.

4.5. Koolhaas e la cultura della congestione

Coetaneo di Tschumi è l'olandese Rem Koolhaas. Comincia occupandosi di giornalismo e di sceneggiature cinematografiche. Poi decide di dedicarsi all'architettura che studia alla Architectural Association di Londra. La stessa dove bazzica Tschumi e nella quale incontrerà Elias Zengelis. Nel 1972 Koolhaas si fa notare per un lavoro teorico "Prigionieri dell'Esodo" che analizza la relazione esistente tra l'architettura e gli usi dello spazio cioè la dialettica tra libertà e costrizione – dei movimenti, dei punti di vista, dei rapporti interpersonali – che ogni costruzione di fatto impone a chi la vive. Affascinato dal mito americano, Koolhaas nel 1972 si reca negli Stati Uniti dove prende contatto con lo IAUS e Eisenman, insegnandovi e pubblicando un paio di articoli sulla rivista Oppositions. Nel 1978 pubblica Delirious New York. Manhattan, afferma Koolhaas, è la Stele di Rosetta per comprendere il rapporto tra modernità e architettura. A Manhattan non esiste più, infatti, nè il reale né il naturale. Il primo é stato soppiantato dalla simulazione prodotta dalla fantasia. E il secondo ha ceduto il posto all'artificiale. Così è diventata il luogo dove i sogni prendono forma,dove è possibile vivere all'interno delle proprie fantasie e sperimentare l'estasi dell'architettura.

Manhattan è, inoltre, il prototipo della cultura della congestione che, lungi dal rappresentare un problema, tramuta astratte potenzialità in effettive occasioni di sviluppo e di interazione.

Dallo studio di Manhattan, Koolhaas trae cinque insegnamenti operativi.

Primo. Occorre invertire rotta rispetto alle ideologie comunitarie, quelle alla Jane Jacobs per capirci, che circolavano negli anni Sessanta. All'idea che la metropoli sia invivibile perché non favorisce la concreta vita di relazione tra gli abitanti, Koolhaas risponde che ad

essere in realtà invivibili sono i cluster con la loro idea comunitaria da strapaese. E che solo la condizione metropolitana – lo si voglia o no – fonda la modernità e i suoi valori.

Secondo. È opportuno rivalutare la dimensione artificiale e simulatoria della metropoli in polemica contro le ideologie dell'autenticità, proposte a più riprese da teorici quali Kenneth Frampton e Christian Norberg-Schulz i quali facendo propria la riflessione Heideggeriana di Costruire, abitare, pensare rivendicano una dimensione originaria dell'abitare. Questa dimensione, afferma Koolhaas, è definitivamente perduta e non ha più senso percorrerla.

Terzo. È tempo di approntare una critica verso i sistemi organici e poco flessibili dove tutte le parti sono interrelate tra di loro e non possono essere rimosse senza detrimento all'intero sistema. A questa logica, fatta propria anche dai neorazionalisti Eisenman e Rossi e, in urbanistica, da Krier e da Gregotti, Koolhaas contrappone quella dell'elenco e della giustapposizione. La griglia di Manhattan, afferma, funziona perché attiva forze deboli di interazione, diversamente dai Boulevard parigini che richiedono un piano unitario. E il grattacielo svolge il suo ruolo perché permette di collocare in ciascun piano un'attività diversa senza doverla dichiarare in facciata, cosa invece impossibile da ottenere in un edificio dove esiste una rigida corrispondenza tra funzione interna e prospetto.

Quarto. È inconcepibile trascurare le scoperte tecniche e le loro ricadute in architettura. Koolhaas cita l'esempio dell'ascensore: prova di come un prodotto industriale abbia cambiato radicalmente il modo di progettare gli edifici, proiettandoli in altezza e rendendo obsoleti i precedenti principi formali (un basamento, una parte intermedia, un coronamento) che ne regolavano il disegno.

Quinto. È ingenuo credere che l'architettura funzionalista sia

frutto di banali fatti funzionali. È invece la concretizzazione di una lucida follia, di una funzionalità allucinata, di un sogno sul futuro in cui, come in un'opera surreale, realtà e utopia trovano un punto, sia pur precario, di equilibrio.

La rivendicazione del principio della modernità come valore e la dichiarata disattenzione per i formalismi linguistici spiegano il successo editoriale del libro e anche la crescente attenzione, da parte dei critici, per la produzione del trentaquattrenne architetto. Il quale già dal 1975, con Zoe e Elia Zenghelis e Madelon Vriesendorp ha costituito L'OMA (Office for Metropolitan Architecture). E ha dato vita a una serie di progetti fondati sia sulla logica del Manhattismo sia sulla rivalutazione dei movimenti che hanno interpretato l'essenza poetica del funzionalismo: l'astrattismo, il suprematismo, il neoplasticismo. L'assunto è chiaro. Contro la logica del Post Modern, che propone il mito del passato, si rivendica, in accordo con la posizione teorica di Gandelsonas, la positività del Movimento Moderno : il funzionalismo al di là dei suoi errori, rappresenta il tentativo eroico di fare i conti con il futuro ed è comunque uno strumento prezioso per ancorare la lingua architettonica a valori concreti ed extradisciplinari, salvandola dal baratro della autoreferenzialità.

Nel 1977 l'OMA partecipa al concorso per l'ampliamento all'Aja. Nel gruppo è presente anche la giovane Zaha Hadid. Che lavorerà per un anno come partner all'OMA, dopo essere stata alunna di Koolhaas all'Architectural Association ed essersi laureata con una tesi ispirata al suprematismo di Malevich.

Il progetto per l'Aja è un saggio di densificazione e complessificazione urbana. Riprende, per capovolgerli, alcuni temi del dibattito contemporaneo. Per esempio i moduli cubiformi in cui sono suddivisi i corpi di fabbrica. Oppure la composizione

per frammenti disarticolati, ma fortemente caratterizzati secondo volumetrie stereometriche, che producono strade, piazze, slarghi. Ricordano i progetti di Ungers – che, tra l'altro, è stato maestro di Koolhaas – e la Collage City di Colin Rowe. Ma li articola in una logica libera da remore stilistiche e classiciste, fatta di passarelle aeree che attraversano gli edifici, palazzi capovolti con finestre in copertura, spazi nei quali le categorie sopra-sotto, destra-sinistra, alto-basso sono messe in discussione. Si respira una nuova libertà. E l'attenzione si sposta dai volumi chiusi, che tanto hanno ossessionato l'imaginario Post Modern, alle qualità fisiche dello spazio reso fluido dal rapido susseguirsi dei vuoti, articolato dagli snodi e dalle intersezioni degli edifici, eroso dalle vetrate e ulteriormente alleggerito dagli aggetti e dalle strutture in precario equilibrio.

4.6 Ito e l'architettura come virtualità interiore

L'anno 1976, per il giapponese Toyo Ito è segnato dal bisogno di rivalutare l'aspetto simbolico dell'architettura, evitando sia l'equivoco Post Modern di simboli posticci applicati a scatole amorfe, sia l'anacronismo di costruzioni di alto valore metafisico, per esempio gli edifici a pianta centrale dell'architettura rinascimentale, nei quali l'uomo contemporaneo, spiazzato e dislocato, non riesce più a riconoscersi.

È con due abitazioni unifamiliari completate nello stesso anno che Ito mette a punto la soluzione: sono la casa a Okasazaki e la casa per la sorella a Tokyo

La casa a Okasazaki è impostata su un quadrato di base con uno spazio centrale intorno al quale, grazie al particolare disegno dei tramezzi (due a zig zag, uno curvato) le stanze sembrano

fluttuare. Nella composizione sono evidenti gli influssi delle geometrie dei Five Architects, alluse anche dalla assonometria di presentazione inconfondibilmente alla maniera di Hejduk. Ma rispetto alle permutazioni decontestualizzanti dei Five (in cui, per capirci, le case non sembrano case ma astratti oggetti spaziali) il nucleo centrale della casa di Okasazaki costituisce un esplicito riferimento simbolico ai valori tradizionali dell'abitare. Tuttavia immediatamente contraddetto dalle forze centrifughe dei muri sfuggenti che lo delimitano.

Il progetto per Tokyo ribalta il punto di vista. Non più uno spazio centrale ma anulare. Il motivo del capovolgimento é determinato dall'incarico di progettare una casa per la sorella che, avendo vissuto il dramma della malattia e della morte del marito, è abbastanza indifferente agli aspetti pratici e funzionali. Vuole, invece, un'abitazione isolata dal mondo, raccolta intorno al giardino e disposta in modo tale che da qualunque punto di essa fosse possibile avere il controllo della restante parte. La casa, completata nel 1976, è un corpo di fabbrica lungo 50 metri che, insistendo su un piccolo lotto di circa 300 mq., si piega assumendo una forma approssimativamente a G (da qui il nome, che però a volte è anche Casa a U). Realizzata all'esterno in cemento, è caratterizzata dal soggiorno tubiforme delimitato da curve pareti intonacate bianche e una moquette a pavimento, anch'essa bianca, ed é tagliata da fasci di luce che penetrano dalle poche aperture disposte lungo il perimetro interno e sul tetto.

Giocata sui contrasti, tra il bianco degli interni e il grigio del cemento, tra le penombre e le luci radenti, tra l'artificialità dell'involucro e la naturalità del giardino interno, l'abitazione è a mala pena abitabile. Una delle due figlie della proprietaria ricorda che non ha visto l'ora di trasferirsi e lasciare la casa, mentre l'altra

rammenta in una intervista che lo spazio vuoto del giardino era talmente inospitale che gli stessi animali domestici evitavano di rimanerci da soli.

Telescopio interiore dal quale scrutare la propria interiorità ferita, la casa ribalta lo schema centrale di tanta architettura tradizionale. Attestandosi lungo il perimetro e negandosi al giardino interno che tuttavia delimita, mette in gioco un'assenza: di abitabilità, di centralità, di misura. Tanto, che pur non avendone le immediate caratteristiche, per esempio di irregolarità, è paragonata a un labirinto, uno spazio straniante di cui si perdono le coordinate.

Ito, intervistato a distanza di oltre venti anni dalla costruzione, parla di virtualità. E afferma: "attraverso questa casa mi sono reso conto che, non importa in che epoca, ma l'abitante richiede dalla sua abitazione una certa forza simbolica e che è necessario rispondere a questa attesa. Una dimensione virtuale è sempre richiesta a una abitazione: gli abitanti vogliono anche un funzionamento virtuale e simbolico, mentre gli architetti cercano di eliminarlo. Il problema è che questa domanda ha perduto la sua vitalità dentro la società reale. Curiosamente oggi che parlare di realtà virtuale è diventato una banalità, questa questione è sottovalutata all'interno delle abitazioni".

Traduciamo: l'architettura può recuperare la sua dimensione simbolica spazializzando le idee, trasferendole dallo spazio adimensionale del pensiero alla spazialità tridimensionale della forma. Ed è attraverso questo processo che la forma realizza un nesso insieme intellettuale e fisico con chi la abita: intellettuale perché lo spazio diventa la virtualizzazione dei valori immateriali più profondi, fisico perché costringe il corpo a muoversi all'interno dei confini materiali sviluppati a partire da questa realtà intellettuale. La soluzione di Ito coincide paradossalmente

con quella di Koolhaas, quando afferma che Manhattan ha dato forma al fantastico della modernità, cioè lo ha virtualizzato. E ha non pochi punti di contatto con l'estetica dell'erotismo di Tschumi anch'essa in bilico tra virtualità e concretezza, tra spazio e corpo, tra geometria e materialità.

Come è facile vedere, nella seconda metà degli anni Settanta, in piena apoteosi del Post Modern, si attivano un serie di energie che spostano il punto di vista dal quale guardare la disciplina, rifiutano la nostalgia classicista, ripensano l'architettura a partire proprio dai suoi principi fondanti e, così facendo, preparano i temi su cui si misurerà l'architettura dei prossimi anni e la rinascita decostruttivista della quale parleremo nel prossimo capitolo.

Resta ora di analizzare la posizione di Frank O. Gehry che, a differenza degli architetti che abbiamo nominato, lavora appartato in California, rifuggendo il dibattito teorico.

4.7 Gehry: streaptease californiano

Nello stesso 1976 in cui Ito realizza le due abitazioni, a quarantasette anni, Frank O. Gehry esce da una profonda crisi professionale e psicologica. Decide di cambiare vita orientandosi verso una ricerca artisticamente più gratificante. E realizza nel 1978, con l'ampliamento della propria abitazione, un capolavoro che lo renderà visibile nel panorama internazionale. Preannunciano l'opera almeno quattro progetti prodotti tutti tra il 1976 e il 1978. Sono il Gemini G.E.L. Studio, La Wagner House, la Familian House, la Gunther House. Segnano un diverso atteggiamento della ricerca progettuale, orientata non più, come era accaduto nella Ron Davies House & Studio del 1972, nell'articolare un complesso sistema di spazi e percorsi all'interno di un volume-contenitore compatto e unitario, ma a frammentare lo stesso volume esterno,

rendendone così manifesta la dialettica spaziale interna. È una scelta opposta a quella di Charles Moore, uno dei campioni del postmodernismo, autore tra il 1975 e il 1978 della Piazza d' Italia di New Orleans, anch'egli operante a Los Angeles nel dipartimento di architettura dell'U.C.L.A. Gehry, irridendo ai caratteri di aulicità e classicità, sia pur irriverente, dei postmodernisti, orienta la propria ricerca verso i materiali poveri – meglio se di produzione industriale-, l'incompletezza strutturale, la frammentazione compositiva sino alla "scomparsa della forma dell'edificio sotto il cielo e i suoi riflessi sulle lamiere". Afferma Gehry: "Credo di essere interessato nel non finito, la qualità che si trova, per esempio, nei quadri di Pollock, di De Kooning, di Cezanne, dove la pittura sembra appena completata. L'architettura troppo rifinita, perfettamente eseguita, mi sembra che non possegga quelle qualità. Ho voluto tentare tutto questo... Le strade per realizzarlo erano i listelli del Balloon frame e i ripiani lasciati con la superficie grezza. A tutti piacciono gli edifici in costruzione molto più che gli stessi ultimati". Gehry, in realtà, aveva sondato questa logica già nel 1968 con la realizzazione di alcune poltrone di cartone, gli Easy Edge Furniture. Mobili atipici, dall'aspetto povero e precario, che, come mostrava la locandina pubblicitaria, erano talmente resistenti da poter sostenere anche il peso di una automobile. È, però, con l'ampliamento della propria abitazione che Gehry mette a punto la sua strategia della frammentazione, riassumibile in tre mosse: Striptease architettonico, irridente alla integrità strutturale con conseguente messa a nudo del balloon frame; sensibilità pop per l'ordinario e il mass produced; poetica del cheapscape cioé del paesaggio urbano contemporaneo segnato da frammenti, relitti e collage di componenti né organizzati, né gerarchizzati.

L'ampliamento consiste nel circondare la villetta preesistente con

un muro in lamiera variamente conformato e acquisire così lungo tre lati nuovo spazio abitativo, utile per inserirvi l'ingresso, un ampliamento del soggiorno, la cucina e nuovi locali di servizio. La lamiera, che conferisce alla casa un aspetto stridentemente moderno, lascia intravedere l'originario edificio con tetto a falde e in stile tradizionale. E lo stesso spazio aggiunto, la cui pavimentazione è lasciata in asfalto, è denunciato come tale, quasi nella sua precarietà. Ne risulta una sovrapposizione di stili e materiali e un raffinato gioco di contrasti: tra nuovo e vecchio, tra interno e esterno, tra dentro e fuori, tra finito e non finito. Vi è poi il sistema delle bucature: le tradizionali finestre, la vetrata d'angolo con sovrapposto lucernario in corrispondenza del soggiorno, il cubo-lucernario che illumina dall'alto la cucina, la bucatura in corrispondenza della porzione di lamiera che scherma il giardino. Attraverso le più ampie, emerge in vista la struttura in legno del Balloon frame.

In questo modo Gehry sperimenta la possibilità di rinnovare la ricerca architettonica vivificandola con un linguaggio libero da regole e costrizioni, un grado zero di scrittura, per usare un'espressione di Barthes, sicuramente più flessibile e più aderente alla realtà dei fatti perché meno compromesso da canoni stilistici e da apparati retorici consolidati.

Decontestualizzati, reti, bandoni e materie plastiche acquistano valori inaspettati: diventano schermi trasparenti, piani ondulati su cui scorre la luce, oggetti dalla forte intensità materia; nuovi materiali, le cui insondate potenzialità espressive non sono state ancora compromesse da valori connotativi cristallizzatisi nel tempo.

Si sposta, infine, il criterio del giudizio dall'ordine del bello all'ordine del vero. Il bello presuppone un' oggetto che rappresenti qualcosa che è altro da sé: una perfezione verso la quale si tende, una verità logica, la prova di un'evidenza. Il vero, invece, è la

corrispondenza dell'oggetto con il suo rappresentato, il suo essere così e non altrimenti: senza maschere stilistiche, senza camuffamenti ideologici.

Dietro la scelta del cheapscape di Gehry è facile intravedere la logica transustanziale dei ready made di Duchamp, la sensibilità decontestualizzante Dada, i materiali di scarto dei Noveaux Réalistes Francesi, e la messa in scena dell'oggetto negli happening di Karpow.

È un approccio diverso da quello venturiano e postmoderno dove alla scatola, sempre rifinita, sono sovrapposti simboli o immagini che raccontano storie. Qui la scatola è scarnificata, decostruita e quindi messa in condizione di parlare attraverso le proprie stratificazioni. È un atteggiamento simile, se vogliamo, a quello del contemporaneo Gordon Matta Clark che realizza tagli e incisioni nelle abitazioni periferiche americane per lasciare intravedere dai buchi ovvero dalle stratificazioni dei materiali la sovrapposizione di spazi e materiali. Ma è anche una sensibilità che precorre il decostruttivismo, di cui questa casa può considerarsi la prima opera. Anche se dietro questo atteggiamento vi e'una freschezza di approccio e un amore per gli aspetti concreti della professione non riscontrabile in altri architetti di avanguardia della seconda metà degli anni Settanta: Eisenman, Tschumi, Koolhaas, Ito. Lo "sporcarsi le mani", l'uso di materiali poveri e di forme inusuali non connotate linguisticamente lo collocano anche in una posizione di dialogo con le ricerche di architetti attenti alla cultura popolare quali Erskine, che nel 1974 consegna Byker, e Lucien Kroll che nel 1978 completa il quartiere di Perseigne. Oltre che come caposcuola di quella fertile scuola californiana che ha prodotto architetti del calibro di Eric Owen Moss, Franklin D.Israel, Tom Mayne, Michael Rotondi, Craig Hodgetts, Robert Mangurian, Fred Fisher

4.8 Morte a Venezia: 1980

Dicevamo che gli anni che vanno dal 1975 al 1980 sono dominati dal Post Modern. Eccone alcune delle tappe più significative. La mostra The Architecture of the Ecole des beaux-Arts che si svolge al MoMA tra ottobre 1975 e Gennaio 1976. Il libro di Charles Jencks, The Language of Post Modern Architecture del 1977. Il libro di Colin Rowe Collage City del 1978 La mostra Roma Interrotta nel 1978.

Diverse, anche per qualità, le opere ascrivibili a questa corrente. Vanno dal kitsch pacchiano della Piazza d'Italia (1976-79) a New Orleans di Charles Moore, agli interni raffinati della gioielleria viennese disegnata da Hans Hollein (1975); dal manierismo postvernacolare della Tucker House (1975) di Venturi e Rauch, alla stucchevole Daisy House (1976-78) di Stanley Tigerman; dal neopompeiano Westchester Residence (1974-76) ad Amonk di Robert Stern e John Hagmann, alla neopalladiana Maison Tonini (1972-74) di Reichlin e Reinhardt; dal convincente esperimento di composizione urbana di Rue des Hautes-Formes di Beiamo e de Portzamparc, alle prime abitazioni neokahniane di Botta; dal gigantesco grattacielo chippendale della ATT (1979) a New York di Philip Johnson alla coinvolgente Neue Staatgalerie (1977-84) di Stoccarda di Stirling. Vi è infine l'edificio che da Charles Jencks verrà considerato il simbolo del post modern: lo sgraziato Portland Public Service Building (1980-82) di Michael Graves: "un'architettura evidentemente inclusiva che considera in tutta serietà molteplici domande concernenti l'ornamento, il colore, una scultura figurativa e rappresentativa, la morfologia urbana".

Nel 1980 si inaugura a Venezia la prima mostra internazionale di Architettura dal titolo La presenza del passato nelle quali vengono coinvolti, sotto la sigla del postmodernismo, neorazionalisti,

venturiani, neobarocchi, storicisti, classicisti. Direttore Paolo Portoghesi. Affiancato da una commissione composta da Nino Dardi, Rosario Giuffré, Giuseppe Mazzariol, Udo Kulterman e Robert Stern, e da quattro critici di fama internazionale: Vincent Scully, Christian Norberg-Schulz, Charles Jencks, Kenneth Frampton il quale ultimo decide di dimettersi, non condividendo le scelte espositive. Chiara la posizione dello studioso inglese: il postmoderno, correttamente inteso come crisi della modernità e suo superamento, non è un pastiche stilistico. Insomma: non è ciò che è presentato alla Biennale.

Nonostante la polemica di Frampton, la mostra registra un innegabile successo. Anche grazie al poetico Teatro del Mondo, una costruzione in legno galleggiante, disegnato da Alo Rossi e a La strada novissima, una doppia quinta urbana, realizzata all'interno delle Corderie, sulla quale si dispongono venti finte facciate, disegnate ciascuna da un architetto, attraverso le quali si accede ad altrettanti spazi espositivi. La scelta dei venti progettisti non è facile. Frampton, prima di andarsene, riesce a imporre Koolhaas ed altri due architetti prendono il posto di altrettanti già designati. Risultato: mancano all'appello Roberto Gabetti e Aimaro Isola, Ricardo Porro, Hassan Fathy.

Ispirata da una strada fittizia di un luna park tedesco, La strada novissima vuole essere innanzitutto un gioco. Ma viene, invece, presa sul serio sia dagli espositori, alcuni dei quali propongono facciate esageratamente supponenti, sia da numerosi critici che sparano a zero sull'operazione. Tra questi Bruno Zevi che ne stigmatizza la pericolosità, facendo notare come dietro a un'aria apparente giocosa e disimpegnata si nasconde un fenomeno di retroguardia particolarmente pericoloso per la fragile architettura italiana.

Non tutti i venti espositori però, si fanno prendere dall'ansia postmoderna. Tre progetti emergono per la loro intelligenza. Il primo è del radical Hans Hollein che propone una meditazione ironica sugli ordini architettonici. La facciata è infatti idealmente sorretta da quattro colonne, ciascuna delle quali però è qualcosa d'altro: è il grattacielo per il Chicago Tribune di Loos, è un albero da giardino all'italiana tagliato in forma cilindrica, è un supporto spezzato, è una pietra dal quale spuntano i rami. Chiaro il senso dell'operazione: la colonna declinata nelle sue concrete manifestazioni storiche è stato tutto e il contrario di tutto, quindi forse non è niente. Vi è poi il progetto di Gehry il quale, però, si rifiuta di disegnare una facciata. Propone invece l'ossatura a vista del balloon frame secondo la strategia dello stripetease di cui abbiamo visto nel paragrafo precedente. E vi é, infine, il progetto di Koolhaas risolto con una tenda color cielo traforata da una sottile linea rossa e attraversata da una egualmente sottile linea nera. Quasi significare che il valore dell'architettura contemporanea è nella trasparenza e nella leggerezza e non nelle masse murarie dell'edificio.

Delle tre soluzioni, quella di Hollein è forse la più sofisticata. Ma è anche la perdente. L'arma dell'ironia, che trapela dal dialogo tra colonne, non è più un sufficiente strumento polemico. Poteva esserlo negli anni Sessanta ma non più alle soglie degli anni Ottanta quando lo stesso Post Modern, attraverso il continuo uso di citazioni paradossali (ironiche, appunto), ne fa ampiamente ricorso e la svuota di ogni effettiva capacità di presa. Apparentemente innocue ma in realtà vincenti, perché prefigurano una nuova architettura, sono le soluzioni di Koolhaas e di Gehry. Capovolgono i termini del problema. Architettura e urbanistica contemporanea non saranno fatte di pieni ma di vuoti e di trasparenze. È necessario pertanto abbandonare le masse murarie, ripartire da zero, scarnificare,

destrutturare, al limite far scomparire. Su questi temi si misurerà negli anni Ottanta il contributo delle avanguardie.

E la mostra La presenza del passato che doveva sancire la rinascita della architettura della tradizione, in realtà ne segna l'atto di morte.

Parte 3 capitolo 5

Architecture is now: 1980-1989

5.1 Uscire dal lutto

"Il lavoro del lutto è finito. Non è il caso di ricominciarlo". Con queste parole il filosofo francese Jean François Lyotard, nel 1979, con un anno di anticipo, chiude gli anni Settanta e inizia gli Ottanta. Sappiamo bene, afferma, quali siano i problemi del nostro tempo: tra questi il fallimento delle grandi utopie; la rinuncia della filosofia alle sue funzioni di legittimazione e la conseguente crisi del concetto di verità; i troppi linguaggi specialistici tra loro intraducibili; l'assenza di un metalinguaggio di valore universale; la trasformazione dei sapienti in scienziati gestori di mansioni specializzate. Ma tutto questo, afferma Lyotard, lo sapevamo già da oltre cinquanta anni. Come dimostrano Robert Musil, Karl Kraus, Hugo von Hoffmannsthall, Adolf Loos, Arnold Schoenberg, Hermann Broch, Ernst Mach e Ludwig Wittgenstein. All'uomo contemporaneo rimane, in ogni caso, la libertà di dissenso. Che, in quanto nodo locale della rete, può esplicare rielaborando in forma non prevedibile le informazioni ricevute o alterandone le maglie con l'introduzione di nuove regole del gioco. È questa la strategia della "mossa del cavallo", cioè del comportamento inaspettato che ci apre nuovi scenari. E che, modificando il tessuto delle relazioni,

permette al sistema di riassestarsi su un nuovo e più interessante livello di equilibrio.

Nessuna illusione rivoluzionaria. Nonostante sia passata una decina d'anni, siamo lontani dalle filosofie negative di personaggi alla Herbert Marcuse o alla Wilhelm Reich che nel sessantotto, elaboravano pensieri altri per fondare la società degli uguali. E anche dal pensiero negativo dei ragazzi del settantasette che vedono nella crisi metropolitana la giustificazione per un atteggiamento rizomatico, individualista, disincantato e di opposizione.

Comincia, invece, a intravedersi una apertura di credito alla società delle informazioni. Caratterizzata da una strutturale apertura all'imprevisto e alla novità, propria delle società tecnologicamente avanzate, che postula il perenne rimescolamento delle carte. Non è possibile dare risposte sempre uguali e prevedibili perché sistema si arresterebbe, non essendo più basato, come nella società delle macchine, dal tempo di lavoro socialmente utile ma dal surplus informativo prodotto dall'innovazione. È il nuovo movimento di capitali che pretende il pensiero laterale, l'improvviso scatto creativo. I nuovi eroi, si chiamino Bill Gates, William Atkinson o Steve Jobs, sono coloro che sanno attivare queste capacità. E gli uffici delle grandi Corporation imparano a valorizzare i tempi morti, le pause ricreative, le interazioni casuali, perché capiscono che il cervello produce al meglio proprio quando si estranea dalla routine produttiva. La discontinuità e il negativo si trasformano in valori positivi. E il lavoro di scoperta di nuovi territori proprio dell'avanguardia, diventa un passo obbligato del nuovo ciclo economico.

Ovviamente esiste creatività e creatività: quella del produttore di beni di consumo e quella dello scienziato e dell'artista. Ai primi, di norma, è richiesto essere inventivi con una mossa imprevista

nell'ambito di un gioco prestabilito, mentre ai secondi si richiedono nuove regole per fondare nuovi giochi. Ma non è detto. Il geniale produttore di beni di consumo – pensiamo come negli anni Ottanta siano radicalmente cambiati i modi di produrre e proporre i prodotti – può anche riscrivere le regole del gioco, mentre un onesto scienziato o un mediocre artista possono limitarsi a lavorare con profitto nell'ambito di paradigmi consolidati.

D'ora in poi la condizione moderna (o, per alcuni, tra i quali Lyotard, la condizione postmoderna) sarà segnata dalla consapevolezza di vivere in un sistema altamente labile caratterizzato da una semplice quanto ciclica dialettica: equilibrio, crisi, risposta creativa, nuovo equilibrio, nuova crisi, nuova risposta.

In questa cultura della crisi continua, ovviamente, confluiscono – acquistandone nuova luce – le riflessioni sulla discontinuità maturate tra la fine degli anni cinquanta e i primi degli anni Settanta: i giochi linguistici di Ludwig Wittgenstein, il falsificazionismo di Karl R. Popper, i paradigmi di Thomas S. Kuhn, la episteme di Michel Foucault, le contraddizioni decostruttive di Jacques Derrida. Ma vi confluiscono, liberate della loro angosciante tensione originaria. Il lavoro di lutto, insomma, è definitivamente concluso.

Il linguaggio, come scopre Wittgenstein, non è più riducibile a una struttura unitaria? Vuol dire che è possibile attivare una pluralità di strategie, sia all'interno di ciascun gioco sia trasversalmente, per tentare nuove traduzioni, innesti, ibridazioni. Le teorie scientifiche, secondo Popper, sono destinate ad essere falsificate dalle scoperte successive? Subentra una visione più fluida della scienza e un più aggressivo e produttivo atteggiamento rispetto alle verità che ci sono tramandate come tali. Viviamo in universi culturali segnati, come afferma Kuhn, da concezioni paradigmatiche, ovvero subiamo, come afferma Foucault, gli a priori concettuali del nostro tempo?

Lo storico approntera modelli più sofisticati, per farci meglio comprendere le idiosincrasie delle epoche che ci hanno preceduto e della nostra da superare. Il pensiero, come afferma Derrida, è segnato da contraddizioni insanabili che oltrepassiamo attraverso l'approntamento di trucchi linguistici? L'opera di decostruzione sul linguaggio ci porterà a una maggiore comprensione dei limiti del cervello.

La consapevolezza della insostenibilità delle grandi narrazioni cioè delle visioni tradizionali della storia, marxismo compreso, e, insieme, la immissione della cultura della crisi all'interno del sistema producono, però, anche le proprie parodie. Gli anni Ottanta sono sicuramente responsabili del mito dell'arricchimento a tutti i costi, del trasformismo degli intellettuali accondiscendenti di fronte ai nuovi poteri, dello smantellamento di forti legami sociali.

Torniamo all'architettura. Se, come afferma la ricerca filosofica, il nostro orizzonte è positivamente delimitato dalla pluralità dei linguaggi, da fondamenta precarie, dal perenne superamento dei sistemi concettuali, allora non ha più senso la nostalgia di forme pure, collocate in un orizzonte atemporale. L'unica certezza, se ve ne è una, è il mutamento. Crollano le concezioni estetiche classiche fondate sui concetti di ordine, simmetria, continuità. Subentra l'estetica del sublime. Esprime la nostra inadeguatezza a prospettare soluzioni definitive e, insieme, un mutato atteggiamento non più contemplativo ma operativo che, assumendo punti di vista eccentrici, pone nuovi problemi e suscita inaspettate reazioni.

5.2. Jameson e la logica del tardo capitalismo

L'estetica del sublime è segnata dalla consapevolezza che il valore si libera generando diversità: di opinione, di costume sessuale, di credo religioso, di modelli di vita. Un valore per il quale nel 1988

cade il muro di Berlino, si dissolve una potenza nucleare, rientrano in gioco, anche in maniera barbara e sanguinosa, le etnie.

La diversità si produce in due modi: creando novità che affascinano, stupiscono, catturano nel proprio gioco. È questa una variante banale, ma non disprezzabile, dell'estetica del sublime che porta al vorticoso succedersi delle mode. È la tecnica sulla quale punta la pubblicità, dagli anni Ottanta protagonista indiscussa del sistema produttivo. Oppure si produce lavorando direttamente sulle esigenze dell'individuo, muovendosi lungo i suoi universi problematici, tagliandogli interrogativi e proponendogli parziali risposte. È quanto fanno gli artisti i quali, in questo modo, attueranno il capovolgimento dell'estetica classica orientata, invece, verso valori universali. Obiettivo è ottenere un diverso coinvolgimento dell'osservatore. Una opera classica esiste indipendentemente dal pubblico. È una idea in sé e per sé. L'arte del sublime tralascia questo aspetto ontologico dell'oggetto, si muove sul versante fenomenologico, tende a provocare una reazione. Che è sempre personale e contestuale. Da qui il predominio dell'immagine sui valori simbolici più profondi. L'immagine è, infatti, ciò che si interfaccia con il pubblico e provoca la sua immediata risposta, attivando collegamenti metaforici, inducendo comportamenti, generando o impedendo flussi di informazioni.

Per Lyotard, come abbiamo visto, la logica stimolo-risposta segna la società postmoderna garantendo agli individui margini inaspettati di libertà.

Per Fredric Jameson – lo sostiene nel libro Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism – invece il postmodernismo è il risultato negativo della logica tardo capitalista. Segnata dalla frammentazione e dalla perdita della distanza critica, ma anche dell'imperialismo americano.

E sebbene sia infantile credere di potersi sottrarre a questa logica epocale, tuttavia non è lecito neanche farsi abbagliare dal sublime tecnologico, perdendosi all'interno della rete informativa, cioè di una macchina "che non rappresenta il movimento come le precedenti macchine moderne, la locomotiva e l'aeroplano, ma che può essere rappresentata solo in movimento". Per orientarsi nell'iperspazio moderno, Jameson suggerisce di approntare mappe cognitive, rifacendosi alla cartografia di Kevin Lynch, un architetto che si sta ponendo proprio il problema dell'immagine della città contemporanea. La proposta è deludente, tanto che non avrà seguito.

Il libro di Jameson ha, però, uno straordinario successo. Si sviluppa un intenso dibattito, che tocca più di un nervo scoperto.

Interviene Bruno Zevi. Secondo il critico, il termine postmodernismo, anche se usato per esprimere un atteggiamento culturale di sfiducia nei grandi sistemi, è sbagliato. Il continuo superamento dei limiti, il tentativo di trasformare la crisi in valore sono atteggiamenti moderni. Presenti da sempre nella storia dell'evoluzione umana. L'idea che esista una storia classica mai segnata da rotture e crisi è, come dimostra l'eccellente testo L'antirinascimento scritto da Eugenio Battisti nel 1960 e ripubblicato nel 1989, solo un mito. Ad arte inventata proprio dagli accademici e dai classicisti.

Tra i contributi emerge anche l'intervento di Gianni Vattimo. L'estetica del sublime che caratterizza il nostro tempo non ha la funzione di realizzare una nuova unità, ma di aprire a questa pluralità. Lo stato di spaesamento è da intendersi oramai come definitivo e non provvisorio. L'arte però, paradossalmente, oggi non è individualista. È comunitaria: crea contesti in cui alcuni individui possano riconoscersi, con la consapevolezza che esistono

altri problemi, altre risposte, altri universi, altre comunità. E alleggerisce l'essere perché tende sempre più a dissolvere la forma a favore dell'evento, segnando la fine dell'estetica dell'oggetto, ma anche l'inizio della poetica del coinvolgimento e dell'interrelazione.

5.3 Estetica del sublime

Ridefinire il punto di vista. Abbandonare la visione prospettica convenzionale. Ecco il primo imperativo operativo della nuova estetica del sublime. Serve per osservare ciò che normalmente sfugge, ma anche per proporre letture intellettuali, non empiriche, dell'oggetto poetico. La giovanissima Zaha Hadid propone di osservare i propri progetti giacendo appiattiti sulla terra, da un razzo che si eleva verso l'alto, oppure componendo, alla maniera dei cubisti e dei futuristi, diverse viste in un unico quadro astratto. Peter Eisenman mette in assonometria il plastico di una abitazione, applicando ad un mezzo tridimensionale regole della proiezione bidimensionale e realizzando così un oggetto che, per non essere percepito come aberrato, deve essere osservato solo da un particolare punto di vista in cui le linee sghembe riappaiono come perpendicolari. Una sorta di anamorfosi che distrae l'osservatore dalla lettura tradizionale del progetto per indirizzarlo verso l'analisi dei rapporti, grammaticali o sintattici, che legano le singole parti dell'oggetto. Libeskind produce disegni stratificati, quasi incomprensibili, dove si sovrappongono uno o più punti di vista empirici con notazioni concettuali.

Lo spazio, prima considerato omogeneo e continuo, per essere meglio letto, viene frammentato. Così anche il tempo: può essere dilatato o ristretto all'infinito. La tecnica è ripresa dalla fotografia, ma soprattutto dal cinema. Dove, negli anni Ottanta, regna l'effetto moviola (tre film per tutti: Nove settimane e mezzo, Flashdance,

Quella sporca ultima meta) con riprese accelerate in funzione emotiva o girate al rallentatore per permettere all'osservatore di entrare all'interno dell'attimo di massima intensità. La break dance spezza i movimenti secondo ritmi sincopati. Georges Perec frammenta in una sorta di puzzle il caseggiato in cui si svolge l'azione di quel capolavoro della letteratura contemporanea che è La vita: istruzioni per l'uso.

Variante del decentramento del punto di vista è il gioco degli specchi. Rimandano all'infinito le informazioni e le immagini che vi vengono proiettate. Sugli specchi è il titolo di una raccolta di saggi di Umberto Eco apparso nel 1985 e Arte allo specchio il titolo della mostra alla Biennale del 1984 curata da Maurizio Calvesi. Ricordiamo, poi, sullo stesso tema True Stories di David Byrne e la metafisica triangolazione degli sguardi che segna i tre romanzi della The New York Trilogy scritti dall'esordiente Paul Auster (1985/86). Di riflessione è fatto il gioco delle citazioni e delle analogie dei postmoderni. Con gli specchi si confronta Tschumi quando fa progettare i propri studenti a partire da testi di James Joyce e Italo Calvino. Eisenman, attraverso lo scaling, mette in relazione proiettiva il progetto con se stesso, con i precedenti e con riferimenti esterni all'ambito disciplinare.

Altra caratteristica dell'estetica del sublime che segna gli anni Ottanta è la preferenza per opere che non rispondono ai canoni della normalità, della bellezza, della misura, della grazia. Si preferiscono l'eccentrico, l'eccesso, l'ambiguità, l'antigrazioso, la dismisura.

Affermano Wolf D. Prix e Helmut Swiczinsky di Coop Himmelb(l)au: "Non c'è verità. Non c'è bellezza nell'architettura". Affermazione che è fatta propria dalla gran parte degli architetti impegnati nella ricerca figurativa del periodo che non esitano a proporre architetture appena abitabili, fuori scala, spesso di

dimensioni eccessive, segnate da squarci e lacerazioni. Bernard Tschumi promuove la poetica dell'eccesso ispirandosi direttamente alla riflessione sull'erotismo del marchese de Sade. D'altronde, gli anni Ottanta introducono nel costume di tutti i giorni l'estetica dell'infrazione. Nei comportamenti sessuali: si pensi a Ultimo Tango a Parigi o a Il portiere di notte dove si infrange uno dei più indicibili tabù, registrando la perversa relazione sadomasochista tra vittima ebrea e carnefice nazista. Nella identificazione sessuale: con personaggi ambigui quale Boy George, Madonna, Prince, Renato Zero. Nell'appartenenza razziale: Michael Jackson. Nel vestiario: dove si oscilla tra lo stile punk e il casual trasgressivo. Nei comportamenti artistici: con il fenomeno della Transavanguardia in cui l'antigrazioso è il prezzo da pagare per ri-immettere l'arte nel circuito della figuratività oppure del Graffitismo, in cui grandi superfici di caseggiati o di stazioni metropolitane, dipinte illegalmente durante la notte, si impongono, sia pur come controviolenza urbana, al pubblico dei passanti.

Altra caratteristica dell'estetica del sublime è l'elogio del sentimento, dell'atto autentico anche se incoerente, del gesto. Coop Himmelb(l)au produce i propri progetti fondandoli su una discussione cui seguono alcuni scarabocchi eseguiti quasi in stato di trance. Fuksas, come abbiamo già visto, realizza i propri lavori a partire da un quadro in cui sinteticamente e intuitivamente fissa i termini del problema. Zaha Hadid schizza le proprie idee in disegni intensi realizzati di getto. Anche un personaggio freddamente intellettuale quale Rem Koolhaas confessa che, dietro al funzionalismo, si cela un'estetica del fantastico che ha non poche attinenze con le ricerche dei surrealisti e degli artisti dada. Gehry, infine, non ha esitato nella Biennale di Venezia del 1985 a travestirsi da Frankie P. Toronto, mimando con goffi vestiti da lui stesso

disegnati la rigidezza dell'architettura tradizionale per mostrare, in antitesi, la gestualità liberatoria dell'architettura contemporanea.

Vi è poi il gusto della contaminazione, al limite del pasticcio stilistico. Che può rivelarsi nel gioco, spesso stucchevole, dei frammenti e delle citazioni Post Modern. Due esempi tra i meglio riusciti: la Staatsgalerie di James Stirling a Stoccarda e l'ampliamento della National Gallery di Robert Venturi e Denise Scott Brown a Londra. Ma vi è anche il raffinato succedersi delle citazioni moderne messe in atto da Rem Koolhaas in edifici quali Villa Dall'Ava o nel progetto per il polo museale a Rotterdam, dove Mies, Le Corbusier, i Suprematisti sono chiamati in causa sino al limite del plagio. O il pastiche di oggetti disorganici raccolti da Nigel Coates, allievo di Tschumi alla Architectural Association, oppure proposti da Gehry nella Loyola Law School e negli Uffici Chiat-Day-Moyo di Los Angeles dove il corpo di ingresso, a forma di binocolo è una scultura pop a scala gigante. In un atteggiamento di sincretismo culturale simile a quello che negli stessi anni si riscontra in film quali i Predatori dell'arca perduta, nei quali generi diversi compongono una nuova e piacevole compilation di fanta-avventura, o nella complessa struttura de Il nome della rosa di Umberto Eco, insieme romanzo, opera storica, trattato erudito e compendio filosofico.

Tiepidi verso le strutture chiuse, gli artisti degli anni Ottanta si avventurano verso configurazioni instabili, sondano i processi di metamorfosi, amano gli ibridi che esprimono perfettamente tensioni e forze, ma non le ingabbiano in un assetto statico. René Thom e Benoit Mandelbrot, che nei primi anni settanta avevano studiato i fenomeni naturali legati alla discontinuità e approntato strumenti matematici per lo studio dei frattali, sono scoperti dagli artisti verso la fine dei Settanta e diventano di moda nei primi anni Ottanta.

Nel 1979 lo scienziato Ilya Prigogine scrive La nouvelle alliance: ciò che prima sembrava essere segnato dal caso e dall'imprevedibile capriccio del tempo oggi, con le nuove scienze della complessità, è perfettamente spiegabile e modellizzabile. Il tempo, misuratore di tutte le cose, rientra ugualmente negli interessi degli scienziati e degli artisti. Quindi è bene procedere insieme. È quanto cerca di sostenere la mostra L'Arts et le temps: regards sur la quatrieme dimension svoltasi a Bruxelles nel 1984, nel cui catalogo figura appunto un lungo saggio di Prigogine. E la cui copertina riproduce il quadro di Salvator Dalì L'Heure triangulaire del1933, il quale nel 1981 aveva eseguito anche un Omaggio a Thom per visualizzare in termini pittorici la teoria delle catastrofi.

Nel 1985 la centralità del tema della complessità è assodata: diventa una sfida sulla quale si possono imbastire sofisticati convegni. Nel 1986 il critico Gillo Dorfles scrive Elogio della disarmonia, un libro nel quale giustifica, appoggiandosi alle recenti scoperte della scienza, le preferenze degli artisti contemporanei per le configurazioni non classiche.

L'utopia dell'unità tra scienza e arte si fonda però su un equivoco. Che la specializzazione disciplinare vanifica ben presto. È facile, infatti, costatare che gli scienziati hanno una visione superficiale dell'arte e gli artisti una formazione scientifica dilettantesca.

Le forme senza stabile configurazione ispirano, in primo luogo, i registi con film che vanno dall'intellettualistico Zelig di Woody Allen, un uomo camaleonte che si adatta a tutte le situazioni che incontra, ai divertenti Gremlins e Un lupo mannaro a New York, che inaugurano un genere di horror comico, sino ai fantascientifici E.T. e Star Wars in cui le immagini ibride servono per ricostruire mondi e personaggi alieni.

È la teoria delle catastrofi che maggiormente affascina negli anni

ottanta gli architetti. Con la morfogenesi faranno i conti soprattutto nel decennio successivo. I SITE sin dalla prima metà degli anni Settanta erodono, sdentellano, distorcono i loro edifici come se avessero subito un terremoto o un cataclisma. Günther Domenig realizza sul finire degli anni Ottanta una banca che sembra essere il risultato di un processo di torsione e metamorfosi. Coop Himmelb(l)au disegna nel 1983 Open House e il complesso di appartamenti di Vienna 2, con forme traumatizzanti e traumatizzate, fatte da geometrie complesse, spigoli vivi, linee forza polidirezionate lungo lo spazio.

Sull'estetica del disordine e del caos lavorano Tschumi e Koolhaas nei loro progetti per il concorso del parco della Villette e Zaha Hadid nel concorso per The Peak.

Vi sono poi i temi paralleli del labirinto, dell'entropia, della delocalizzazione, dello smarrimento. Sempre più frequentemente sono svolti con l'aiuto di tecnologie informatiche, che queste complessità permettono appunto di controllare. D'altronde, l'ipertesto, che è uno dei portati della scrittura tramite elaboratore, non è poi altro che un labirinto, nel quale è possibile smarrirsi se non supportati dal filo d'Arianna delle nuove culture. E la deformazione e l'anamorfosi, che negli anni precedenti, richiedevano abilità manuali e tecniche prodigiose sono enormemente facilitate dai nuovi media che, fondati su processi di proiezione e traduzione rapidissimi, le rendono facili e immediate.

5.4 I layer dell'Architectural Association

1983. I riflettori si accendono sulla Architectural Association per merito di tre architetti che, prima si sono formati e poi hanno insegnato nella stimolante scuola londinese. Sono Bernard Tschumi, Rem Koolhaas, Zaha Hadid. Tschumi vince il concorso

per il parco della Villette. Koolhaas, già noto per la sua instancabile attività promozionale, realizza per lo stesso concorso un progetto premiato e subito notato dalla stampa internazionale. Zaha Hadid, appena trentatreenne, si aggiudica il concorso per un complesso abitativo e ricreativo sovrastante la città di Vittoria a Hong Kong..

Il progetto di Zaha Hadid per Hong Kong è un complesso formato da longilinei corpi di fabbrica precariamente assemblati lungo il pendio della collina. Sono 5 strati, o layer, come li definisce la Hadid prendendo in prestito la terminologia dal linguaggio del computer. Il primo è composto da 15 appartamenti duplex; il secondo è formato da due piani in ciascuno dei quali sono organizzati dieci alloggi simplex; il terzo è un vuoto di 13 metri di altezza nel cui interno, come satelliti, flottano gli spazi destinati al club: palestre, spogliatoi, stanze per attività sociali; il quarto layer è occupato da quattro attici con vista sulla baia; il quinto è riservato all'alloggio privato del promoter dell'iniziativa edilizia. Ciascuno strato ha una configurazione lineare. Ma ognuno, orientato verso una propria direzione, si dispone lungo lo spazio in modo diverso. Da qui una intensa forza dinamica che sembra fare violenza alla collina. Quasi un movimento sismico: a gentle sismic shift on an immovable mass, dirà la Hadid. Tuttavia le linee forza, rappresentate dagli snelli corpi di fabbrica, quasi volano in aria e quindi non hanno nulla della terribilità ctnoia di un terremoto. Il vuoto intermedio del terzo layer fa perdere consistenza di massa all'edificio, rendendolo vibrante. Così come vibranti sono il quarto e il quinto piano che galleggiano, sorretti da esili pilastri. L'edificio è, insomma, un oggetto che si confronta con la natura ma non vi si sovrappone distruggendola. Risposta insieme contestuale e astratta a un problema di inserimento ambientale. Nel presentare il progetto la Hadid gioca su un doppio

piano. Da un lato adopera disegni e grafici di intensa bellezza, ma spesso di difficile decodificazione perché caratterizzati da punti di vista deformati e aberrati oppure dalla sovrapposizione delle piante sino a formare una sorta di sistema astratto. Dall'altro, sul versante costruttivo, la Hadid propone forme di elementare purezza geometrica, segnate da colori primari. La complessità non è quindi nell'oggetto in sé e per sé, ma nell'esperienza percettiva, cioè nel continuo cambiamento di orizzonte richiesto dalla forme che liberamente si dispongono nello spazio. Il bisogno di percepire da infiniti punti di vista gli oggetti flottanti implica un debito storico con la pittura e scultura costruttivista e suprematista. È un approccio formalista. Ma che deriva da un imperativo etico funzionalista, fondato sulla considerazione che non sono solo gli aspetti programmatici a determinare le forme ma che, al contrario, sono soprattutto queste ultime che consentono nuovi, inaspettati e liberatori modi di organizzare le cose. Se il mondo è costruzione di figure, è solo selezionandole che possiamo recuperare uno sguardo puro, ripulirci delle sovrastrutture concettuali, pensare a nuove e più autentiche relazioni funzionali. Se il progetto della Hadid, che dovrebbe essere urbano, si contraddistingue per il notevole valore ambientale, i lavori di Tschumi e di Koolhaas, che si occupano della progettazione di un parco, si muovono invece in una dimensione antinaturalistica, metropolitana.

Caratteri comuni dei progetti di Tschumi e di Koolhaas e della Hadid sono la decisa scelta di campo neomodernista e l'impostazione del progetto sulla logica dei layer. Se per la Hadid occorre recuperare la tradizione modernista in Russia, in particolare il suprematismo di Malevich, per Koolhaas e Tschumi i riferimenti sono soprattutto al razionalismo architettonico e alla prima pittura astratta: é evidente il debito di Tschumi verso Kandinsky e di

Koolhaas verso Klee.

Per quanto riguarda la logica per layer, occorre sottolineare che, mentre la Hadid la adopera per individuare linee forza tra di loro coordinate, Tschumi e Koolhaas ne fanno uso per prefigurare livelli tra loro autonomi che, una volta sovrapposti, determinano configurazioni impreviste. Tschumi individua tre layer: il livello dei punti, delle linee, delle superfici. I punti sono le follies, costruzioni che formano una griglia con passo di 120 metri. Sono strutture, indifferenziate, industriali, organizzate su un reticolo cubico di 10x10x10 m. In ognuna delle follies sarà ospitata una funzione diversa dalle altre e ciascuna avrà una sua particolare forma, determinata da permutazioni casuali dei suoi elementi di base. Le linee sono i percorsi – uno composto da due assi tra loro ortogonali e uno a serpentina – e i muri. Le superfici sono gli spazi dove si svolgono le attività e hanno varie forme, alcune elementari – triangolare, circolare, rettangolare – altre più complesse.

Koolhaas di livelli ne individua cinque. Sono: le fasce cioè sottili strisce rettangolari caratterizzate ciascuna da una funzione; i coriandoli cioè attività puntiformi – quali chioschi, aree per il picnic o per il gioco dei bambini – distribuiti, come suggerisce il nome, casualmente; gli assi di accesso e di circolazione tra cui il boulevard principale che corre da nord a sud; le emergenze tra le quali i musei, gli edifici preesistenti e due collinette artificiali; le connessioni alle parti di città circostanti.

Vale la pena, anche perché la tecnica dei layer sarà ampiamente ripresa durante gli anni Ottanta e Novanta, analizzare in dettaglio i tre passaggi concettuali su cui si fonda.

Primo: si elencano gli aspetti programmatici richiesti.

Secondo: si ricompongono gli elementi disaggregati, accostandoli secondo un principio debole di ordine.

Terzo: si sovrappongono i layer secondo una logica che può essere prevalentemente o esclusivamente casuale.

Il motivo per il quale si azzera e, poi, si compila l'elenco degli aspetti programmatici è chiaro: occorre scrollarsi di dosso le soluzioni preconfezionate, sotto forma di schemi, tipologie o morfologie consolidate. L'innovazione, diversamente da quanto sostengono i postmodernist, nasce solo a seguito della cesura con il passato.

Il principio debole di ordine deriva dal sospetto verso le strutture dove tutte le parti sono correlate in modo tale che nulla può essere aggiunto o sottratto senza alterare l'equilibrio complessivo perché determinano configurazioni funzionali bloccate e tali da non presentare alcuna flessibilità. Si preferiscono, invece, organismi semplici, legati da forze deboli, al limite dal semplice accostamento. Abbiamo già avuto modo di notare che Rem Koolhaas mutua questo atteggiamento dalla lezione dell'urbanistica e dell'architettura newyorchese: rispettivamente dal piano a scacchiera e dal grattacielo. È il tentativo di superare la cultura strutturalista accostandosi a tecniche di aggregazione basate sulla logica rizomatica di Deleuze e Guattari.

La sovrapposizione dei layer risponde a un duplice imperativo: della complessità e della casualità. Complessità perché sovrapponendo le funzioni si ottengono ambienti stimolanti e non monotematici. Casualità perché la sovrapposizione dei layer, avvenendo con ampi margini di arbitrarietà, introduce l'imprevisto.

Mescolando insieme azzeramento tipologico, frammentarietà, aleatorietà, i progetti di Koolhaas e Tschumi indicano una nuova direzione di ricerca che sfugge ad altri concorrenti – anche esponenti dell'avanguardia – che, invece, preferiscono ripercorrere strade consolidate fatte di messe in scene teatrali, valori simbolici,

complesse elaborazioni formali. Nutrita la presenza italiana, con progetti, anche di notevole interesse tematico, ma interni al dibattito teorico – tra tipologia edilizia e morfologia urbana – in corso tra le scuole di Venezia, Roma e Milano. Si differenzia la proposta di Luigi Pellegrin che prevede due macrostrutture, a forma di ventaglio, che fronteggiano i due principali edifici del parco: la Grande Halle e il Museo della Scienza e della Tecnica. Ciascun ventaglio è una incantevole sequenza di luoghi di incontro e spazi funzionali, coperti da una elegante struttura a sezione inclinata sulla cui sommità è piantato un parco artificiale. "Sono – afferma la relazione di progetto – due palme ravvicinate che si offrono come protezione e, allo stesso tempo, come proiezione del cielo". Realizzano due mondi: uno sotterraneo fatto di forre, cave e luoghi ammorsati nel terreno e uno solare, aereo, sospeso su una collina artificiale con inaspettate valenze paesaggistiche. La macrostruttura inclinata, sorretta da un limitato numero di piloni, per non compromettere la fruibilità in orizzontale del parco, funge anche da supporto alla viabilità pubblica e privata e alle reti che servono gli edifici direzionali posti a coronamento dei ventagli. Il progetto, nell'insistere su un tema – le macrostrutture – oramai trascurato dal dibattito architettonico, è volutamente fuori moda. Ma nella sua lucida utopia, ha la chiarezza di una dimostrazione matematica. I problemi della nostra epoca – afferma Pellegrin – non si risolvono né con il raffinato formalismo proposto dai giovani emergenti, né con le composizioni che rifanno il verso alle città e ai giardini storici, né con l'ecologismo che teme di confrontarsi con il costruito. È l'atteggiamento positivo di Paolo Soleri, di Frank Lloyd Wright ma, soprattutto, di Buckminster Fuller. La città ha bisogno di verde? Allora, tanto vale costruire supporti attraverso i quali raddoppiarne la presenza. Servono luoghi per gli incontri?

Realizziamoli, ma collegandoli con il sistema dei trasporti. La viabilità può compromettere il sistema degli spazi destinati ai pedoni? Sopraeleviamola. Attenzione, però, i problemi non vanno risolti uno per uno come se fossero indipendenti tra loro. Si correrebbe il rischio di ricadere nei famigerati miti tecnicistici degli anni Sessanta. Per evitare i quali Pellegrin riprende da Buckminster Fuller il concetto di sinergia. Le singole scelte, in altre parole, interagiscono per ottimizzare il benessere umano che non è solo fondato su standard tecnici (velocità degli spostamenti, costi di costruzione, produttività) ma anche e soprattutto psicologici e formali. Ma la proposta, così come dimostreranno i concorsi ai quali Pellegrin in questi anni parteciperà con progetti visionari anche se tecnicamente accurati sino al dettaglio della vite, spaventa. Richiede una concezione dell'investimento a lungo termine in cui i maggiori costi iniziali sono compensati non da dividendi immediati ma da benefici futuri e un coordinamento di risorse tecniche e produttive che travalica la tradizionale parcellizzazione delle competenze (chi realizza le abitazioni e gli uffici, chi il parco, chi la viabilità, chi le reti…). Così all'anacronismo di una utopia, realizzabile ma totalizzante, si preferirà il realismo di una nuova generazione che tenderà a circoscriversi un campo d'azione più limitato, spesso esclusivamente sovrastrutturale, in cui i problemi saranno rappresentati formalmente piuttosto che risolti tecnicamente.

5.5. Architettura e natura

1979. Sym van der Ryn, un architetto dello stato della California che insegna a Berkeley, scrive, con Sterling Bunnell, The Integral Urban House: dopo la crisi energetica del 1973, afferma, non è pensabile andare avanti come se nulla fosse successo; occorre guardare alla natura con un atteggiamento nuovo, fondato sul

concetto di informazione. Se l'entropia, la dissipazione energetica e lo spreco ne determinano la perdita, la negentropia – cioè la somma di tutti i processi vitali che catturano e trasformano l'energia in forme che possono essere utilizzate – ne permette, all'inverso, la conservazione. Si ottiene realizzando sistemi dove la memoria è custodita; i meccanismi di regolazione sono spontanei e automatici (self regulating); i rifiuti sono ridotti al minimo; prevalgono i concetti di diversità, complessità, stabilità; è presente un alto numero di specie; i prodotti sono multiuso; l'energia tende ad essere riutilizzata.

Da qui l'invito per una biomorphic aesthetic fondata su forme naturali in grado di favorire, e non solo rappresentare, questi processi.

La proposta di Sym van der Ryn ha un certo successo pratico, soprattutto tra i progettisti, in prevalenza nordeuropei e americani, che in questi anni si stanno dedicando allo sviluppo di energie alternative da applicare al mondo delle costruzioni. E contribuisce a impostare la ricerca nei suoi giusti termini: superare la fase del rifiuto – degli edifici, delle infrastrutture, del cemento – per una consapevolezza costruttiva che si ponga l'obiettivo di rivedere e ottimizzare i flussi di informazioni tra natura e architettura. Come però ciò possa avvenire, producendo risultati di interesse estetico, rimane un problema aperto che travalica l'impostazione, a volte ingenuamente naturalistica, del suo autore. Una risposta la fornisce James Wines dei SITE. Se la natura è informazione – e di valore superiore rispetto a quello fornito da facciate, finestre, colonne e portali – occorre che diventi parte integrante della costruzione, sostituendosi a questi elementi tradizionali oramai consumati dall'uso. Così nell'Hialeah Showroom del 1979, dietro alla facciata in curtain wall, Wines colloca una serra con flora locale,

comprensiva di acqua, sabbia, terra e sassi. La serra ha il compito di favorire il bilancio termico ma allo stesso tempo, diventa il reale prospetto dell'edificio con un effetto di spaesamento che produce plusvalore estetico e didattico.

Operazione analoga la compie nel Forest Building del 1980, con una facciata in mattoni staccata dal corpo principale dell'edificio per lasciare tra i due sufficiente spazio per farvi crescere una abbondante vegetazione. Che mette in discussione l'immagine unitaria della costruzione, legandola, nel frattempo, al contesto naturale nel quale si inserisce.

Vi è, infine, la proposta per lo High Rise of Homes una struttura a gabbia in cemento nel cui interno i singoli utenti potranno collocare le loro villette unifamiliari. L'idea è ripresa dal piano Obus di Le Corbusier, con la differenza che mentre per l'architetto svizzero è la macrostruttura che serve a dare unità alle scelte individuali, nel caso di Wines sono le preferenze dei singoli a dare carattere alla struttura. Inoltre lo High Rise of Homes, moltiplica lungo i piani la dotazione di verde e diminuisce, concentrando in maniera puntiforme la densità, la pressione degli spazi edificati sul territorio. È l'indicazione di un possibile nuovo metodo di lavoro. Sarà sviluppato, a distanza di quasi venti anni, all'expo' di Hannover del 2000 dove il gruppo olandese MVRDV realizza una struttura in cemento e verde, fondata su concetti simili.

La nuova consapevolezza ecologica, secondo Wines, muove nella direzione dello smantellamento del mito dell'architetto demiurgo. Promuove la partecipazione e l'autocostruzione. Aborre la produzione di oggetti scultorei, in cui l'interrelazione tra uomo e opera avviene a senso unico. È la stessa direzione verso la quale da tempo lavorano Lucien Kroll e Ralph Erskine – anche loro attratti da un'idea ecologica, sia pur nel senso di ecologia umana – e Aldo

van Eyck e Giancarlo De Carlo i quali nella prima metà degli anni Ottanta mettono in cantiere rispettivamente una casa per bambini orfani ad Amsterdam e le case popolari a Mazzorbo, due strutture coinvolgenti e di grande energia vitale.

Nello stesso anno 1981 in cui Wines propone lo High Rise of Homes, Maya Lin, una studentessa non ancora ventunenne, vince, con un progetto di alto valore paesaggistico, il concorso per la realizzazione del Vietnam Veterans Memorial nel Mall di Washington. Il monumento è fatto di pochi segni: una zona del terreno, delimitata da due tagli secchi, viene incassata mentre a raccordare il dislivello creato si provvede con una lastra continua di granito nero sulla quale sono incisi i nomi di tutti i soldati caduti. Sembra una scultura di Land Art nella tradizione di Robert Smithson, Richard Long, Michael Heizer, ma rivista con la sensibilità e l'ingenuità di una adolescente.

L'estrema semplicità dell'opera scatena numerose proteste: troppo minimalista, laconica, eccessivamente moderna. Non si perdona all'artista l'assenza di statue commemorative di eroi che cadono brandendo un'arma o una bandiera. Disturba, soprattutto, la scelta del silenzio per ricordare la guerra.

Il Memorial tra sforzi e interrogativi viene realizzato nel 1982. Diventa subito un'icona popolare che accoglie 2.500.000 visitatori l'anno. Alcuni non riescono a trattenere la commozione di fronte alla vista del gelido ma sin troppo eloquente elenco di morti. Altri cercano tra i tanti il nome del proprio caro e lo ricalcano, con la tecnica del frottage, su fogli di carta. Altri ancora, rispecchiandosi nel granito, intravedono la propria immagine che si sovrappone alla lista dei caduti: o, come vuole la fantasia e l'iconografia popolare, l'immagine del soldato che appare attraverso il riflesso della pietra.

Per il critico americano Vincent Scully il progetto "ha innescato

il radicale cambiamento di una coscienza collettiva" ed è "l'opera architettonica più significativa mai edificata nella seconda metà di questo secolo".

Si fa strada l'idea che si possa progettare con il verde, riducendo l'intervento architettonico a poche e selezionate emergenze. Gunnar Birkerts si muove in direzione dell'annullamento dell'architettura, nascondendola sotto terra in edifici ipogei di notevole interesse. Wines, dopo il concorso del 1983 per il museo d'arte moderna di Francoforte – in cui circonda l'edificio con un serra a meno di un lato decostruito e sull'orlo del crollo – propone nel 1985 un edificio per l'Ansel Adams Center quasi totalmente interrato e ricoperto dal prato del giardino. È tuttavia di Emilio Ambasz la proposta più convincente con il progetto per il Lucile Halsell Conservatoy a San Antonio in Texas (1985-1988). Dal prato emergono inquietanti lucernari e si aprono pozzi, suggerendo, con le loro presenze, una vita insieme arcaica e tecnologicamente sviluppata che si svolge nel sottosuolo.

È un modo intelligente di sviluppare, il nono comandamento dell'ecologia che Nancy Jack Todd e John Todd hanno messo a punto nel 1984 sulla scia dell'insegnamento di Buckminster Fuller e Gregory Bateson: la progettazione ecologica deve valorizzare l'aspetto sacrale della natura.

5.6. Architecture is now

Nel 1983 Wolf D. Prix e Helmut Swiczinsky progettano Open House. La casa, di circa 100 mq., è una forma nata di getto. È lo sviluppo di uno schizzo eseguito a occhi chiusi, a seguito di una discussione tra i due soci. Afferma Prix: "l'architettura è vitale quando può essere sentita; è l'attimo in cui il progetto viene fuori senza mediazioni. È questo il momento in cui vacillano le pressioni

che provengono dall'esterno ed è superato il principio di casualità. L'architettura è adesso". Open House è un ambiente senza funzioni precostituite, aperto, come suggerisce il nome: "chi lo abita deciderà come viverci".

I due architetti sono affascinati dai loft, dagli spazi industriali che presentano la massima flessibilità. Aborrono le architetture rigidamente monofunzionali. Sanno che la logica "form follow function", la forma segue la funzione, è la stessa che si applica nella catena di montaggio, che mortifica il corpo costringendolo a produrre movimenti meccanizzati. La casa, continua Wolf, non è un edificio ma un sentimento.

Organizzata su due livelli che affacciano su uno spazio a doppia altezza, Open House è introversa perché delimitata in parte da muri ciechi che ne sottolineano la forma a guscio. Ma estroversa per le grandi vetrate curve che, sostituendosi al soffitto, lasciano trasparire il cielo e per un balcone che, lacerando l'involucro murario, si proietta a sbalzo sull'ambiente circostante.

Sempre del 1983 è il Residential complex a Vienna, un condominio in cui gli appartamenti sono collegati da piani inclinati e lambiti da una struttura che simbolicamente rappresenta un tetto in fiamme (un elemento questo che appare già nel progetto Hot Flat del 1978 e più volte ripreso da Coop Himmelb(l)au). La configurazione dell'edificio è caotica. Della sua logica, poco e nulla si capisce dall'esterno: "solo se potessimo osservare gli edifici ai raggi X capiremmo in che modo le loro contrazioni e espansioni sono chiare e taglienti".

Dell'anno successivo è la ristrutturazione di un attico in Falkestrasse a Vienna, l'opera più conosciuta del duo austriaco: sarà esposta alla mostra Deconstructivist Architecture. La struttura di ferro e vetro che copre l'appartamento, destinato a studio di

avvocati, sembra smottare. Nota Noah Chasin: "la copertura non tenta di armonizzarsi con il palazzo sul quale sta in equilibrio, l'intera struttura potrebbe essere portata via da un leggero vento di brezza, minacciando ad ogni istante di precipitare sulla strada sottostante".

Contrappesi, trasparenze, tensioni e torsioni si imprimono come segni sul corpo, ricordando, invece, la materialità della Body Art. Le performance di Marina Abramovic, i tagli di Arnulf Rainer, le autoflagellazioni di Gina Pane e Vito Acconci. Quella stessa Body Art che nella seconda metà degli anni Ottanta avrà un momento di rinascita, anche grazie al lavoro di Jana Sterbak, La Fura dels Baus, Andres Serrano, Franko B., Cindy Sherman, Yasumasa Morimura. Da qui la liceità per Wolf D. Prix del paragone tra una casa e un corpo tormentato: "una casa tanto complicata da sembrare l'immagine di un bambino disabile che noi amiamo".

Nel 1984, Coop Himmelb(l)au organizzerà due affollate conferenze a Francoforte e all'Architectural Association di Londra dal titolo Architecture is now. Ne seguirà un manifesto. Segnato da molti no: verso i dogmi architettonici, la ricerca della bellezza, la delimitazione degli spazi architettonici, la certezza delle idee filosofiche, il funzionalismo, la speculazione, i monumenti. E dalla fiducia per l'architettura aperta, per il progetto come un gettarsi nella mischia, per l'immediatezza del sentimento.

5.7. Choral Works

Il 1983 è un anno di fermenti per la cultura architettonica americana. Lo IAUS è agonizzante: chiuderà l'anno dopo. Chiude anche Oppositions di cui si prepara, dopo un lungo silenzio, l'ultimo numero. Entrano in contrasto oramai insanabile le due linee che all'interno della scuola americana avevano convissuto: la

linea dell'avanguardia e quella conservatrice. Eisenman, che l'anno precedente ha dato le dimissioni dallo IAUS, e sta preparando il suo rilancio professionale, si schiera con la prima. Kenneth Frampton, il critico che aveva contribuito nel 1969 alla scoperta dei Five e che abbiamo visto imporre la presenza di Koolhaas alla biennale di Portoghesi del 1980, ma che da anni lavora sulla fenomenolgia heideggeriana dello spazio, opta decisamente per la seconda. Esce il saggio Prospects for a Critical Regionalism. Viviamo, sostiene, in un mondo sempre più globalizzato che sta distruggendo ogni cultura locale. Invadendo il pianeta con la stessa paccottiglia di prodotti tutti uguali. Se non si può fermare il processo moderno di civilizzazione, occorre cambiargli la direzione. Fare, come auspica il filosofo Paul Ricoeur, uno sforzo per comprendere in che modo si possa essere moderni e, allo stesso tempo, non perdere il contatto con le proprie origini. In architettura ciò comporta – sostiene Frampton – l'attenzione alle culture regionali, ai riferimenti urbani e geografici e ai valori tradizionali. Senza alcuna concessione al vernacolo, alle imitazioni degli stili locali o alle ricostruzioni alla Disneyland. Quindi non l'eclettismo di Ricardo Bofill, ma il sobrio lavoro sulla tradizione portoghese di Alvaro Siza. La forza creativa di Raimund Abraham, la sensualità messicana di Luis Barragàn e, tra gli europei, Gino Valle, Jørn Utzon, Vittorio Gregotti, Oswald Mathias Ungers, Sverre Fehn e l'ultimo Carlo Scarpa. Tre architetti sembrano, però, incarnare al meglio l'atteggiamento del regionalismo critico: lo svizzero Mario Botta per la sua sensibilità al contesto geografico, il giapponese Tadao Ando per il radicamento nella tradizione costruttiva giapponese e il greco Dimitri Pikionis per il continuo confronto con l'eredità classica della propria terra.

Allo schieramento chiamato in causa da Frampton non appartengono gli architetti radicali. Né le avanguardie: poco

hanno a vedere con il regionalismo critico le lacerate strutture di Coop Himmelb(l)au, le composizioni suprematiste della Hadid, il raffinato neomodernismo di Koolhaas, il sensuale intellettualismo di Tschumi.

È quest'ultimo che, nel Maggio del 1985, decide di chiamare Eisenman e Derrida per progettare congiuntamente un giardino all'interno del parco della Villette.

Nella prima metà degli anni Ottanta, Jacques Derrida è il filosofo più di moda negli Stati Uniti, tanto citato che il pungente David Lodge, dedica a questa mania addirittura un romanzo di successo,Il professore va al congresso. Eisenman lo conosciamo già: è stato il fondatore e direttore dello IAUS, l'ex Five, un teorico raffinato, colui che più di tutti ha lavorato sul versante della ricerca architettonica con riscontri, oltretutto, positivi sia dal fronte dei radicali che dei conservatori. Il lavoro comune farà conoscere Derrida al vasto pubblico degli architetti; rilancerà Eisenman tirandolo fuori dal periodo di crisi produttiva e professionale che sta attraversando; accrediterà Tschumi, che al momento è, insieme a Koolhaas, l'architetto emergente della giovane generazione. Sarà poi occasione per sperimentare concretamente sino a che punto la decostruzione filosofica abbia punti di contatto con le ricerche correnti in architettura. Renderà, infine, riconoscibile a livello internazionale, tramite l'etichetta decostruttivista, un fenomeno che, altrimenti, potrebbe passare relativamente inosservato.

È Derrida a proporre il tema per il giardino della Villette: un brano del Timeo di Platone su Chora, lo spazio di cui si serve il Demiurgo per trasformare le Idee in oggetti mondani. Il brano è uno dei più oscuri del filosofo greco. Per quanti sforzi abbiano fatto gli interpreti, compreso lo stesso Derrida, non si è mai riuscito a capire esattamente di quali qualità godesse questo luogo

che non contiene luoghi, insieme limitato e illimitato, omogeneo e disomogeneo. L'intento, però, non è di chiarire il tema. Ma di lavorarci sopra, metterne in gioco le contraddizioni e, insieme, aprire nuove interpretazioni. Eisenman accetta con entusiasmo e, amante dei titoli composti da giochi di parole, battezza l'opera Choral Works, alludendo al lavoro comune, al termine Chora e alla musica corale. Il progetto si fonda su una griglia che richiama quella utilizzata da Tschumi per il parco. Ma soprattutto ricorda la griglia prevista dallo stesso Eisenman per il precedente progetto di Canareggio (1978). Composizione, a sua volta, ideata sulla base di ipotesi del tutto arbitrarie, tratte da una lettura di segni che si sono, letterariamente, virtualmente o anche ipoteticamente sovrapposti sul territorio, quale, per esempio, la ulteriore griglia prevista da Le Corbusier per l'ospedale, progettato ma non realizzato, per Venezia (1965). È un gioco complesso e perverso di riferimenti a segni di misurazione spaziale e alla loro storia. Il lavoro, dopo alcuni incontri con Derrida, si complica di ulteriori segni. Derrida scalpita anche perché si accorge che Eisenman gli ha preso la mano. Chiude la collaborazione con una lettera che, dietro a un succedersi di allusioni al rapporto tra Nietzsche e Wagner, accusa Eisenman di wagnerismo, cioè esattamente di quella retorica, fondata sull'assolutizzazione, dell'io, da cui l'architetto cerca di sfuggire. Eisenman risponde risentito: "probabilmente, afferma, ciò che io faccio in architettura non si può chiamare decostruzione… ma la mia architettura cerca di scrivere qualcosa d'altro, qualcosa che non è la funzione, la struttura, il significato e l'estetica".

In realtà, come è stato sottolineato, Choral Works non è uno dei migliori progetti di Eisenman. Rappresenta un delicato momento di passaggio. A partire dal 1986, pur senza rinnegare la precedente ricerca, l'architetto newyorchese abbandonerà

l'esasperato intellettualismo che lo ha sinora caratterizzato per opere formalmente più attraenti, fondate sull'applicazione alla composizione architettonica di codici, mutuati da altre discipline. Il progetto per il Biocentro di Francoforte – che sarà esposto alla mostra Deconstructivist Architecture del 1988 – per esempio, utilizzerà la sintassi del DNA. Altri impiegheranno la logica dei frattali o delle algebre booleane.

In tutte queste opere, comunque, Eisenman si mostra come un esteta e, per quanto cerchi di non farlo apparire, un romantico che gioca perversamente con i frammenti dell'eredità classica, applicandone le logiche formali. Un classico impenitente che non si rassegna alla morte del classicismo: avanguardia post litteram, un creatore di forme volutamente scisse da ogni e qualsiasi riferimento alla concretezza della vita.

5.8. Electronic ecology

Nel 1987, il malese Kenneth Yeang, un ex studente della Architectural Association specializzatosi alla University of Pennsylvania e alla Cambridge University, scrive il saggio Tropical Urban Regionalism. Non è più possibile – sostiene – proseguire nella logica International Style che produce edifici insensibili ai contesti locali: oggetti estranei ai luoghi che possono funzionare solo grazie ad un intollerabile spreco di risorse energetiche. Una maggiore consapevolezza ecologica impone oggi il rispetto della diversità ambientale con strutture che sappiano relazionarsi con il clima locale. Perché ciò avvenga, occorre rivoluzionare il modo di concepire gli edifici che non saranno più oggetti isolati e autoreferenziali ma filtri ambientali in grado di attivare scambi tra il macroclima esterno e il microclima interno. Ciò può venire attraverso l'uso dell'informatica e la realizzazione di edifici

intelligenti che ricevono informazioni dall'esterno, le elaborano e, di conseguenza, attivano strategie diversificate.

Grazie all'elettronica le strutture artificiali, prima inerti, possono oggi reagire come se fossero organiche. Ne deriva che per fare un edificio ecologicamente corretto non è necessario trasformarlo – come hanno fatto i SITE nello Hialeah Showroom o in Forest Building – in una serra.

È molto più semplice, come ha dimostrato la facciata dell'Institut du Monde Arabe di Nouvel che cambia al variare della luce, attivare sensori collegati a sistemi computerizzati di controllo. Saranno soprattutto l'elettronica e l'informatica – anche se non necessariamente da sole, perché l'utilizzo di tecniche tradizionali non è escluso, anzi è auspicabile – a farci entrare in relazione, in sinergia con lo spazio naturale.

Basandosi su tecniche elettroniche, già l'anno precedente, Toyo Ito aveva realizzato un intervento, di minore complessità tecnica dell'Institut du Monde Arabe, ma non minore valore metodologico. A Yokohama-shi aveva ricoperto una struttura cilindrica in cemento armato, che serviva come serbatoio idrico e torre di ventilazione dei locali commerciali posti ai piani interrati, con 12 tubi al neon e 1280 lampadine collegate a una centralina che ne comandava l'accensione in relazione al variare dei venti e della rumorosità dell'ambiente circostante. Realizzando così un organismo sensibile sia all'ambiente naturale che al contesto artificiale.

Nel presentare al pubblico italiano l'edificio, Domus nel febbraio del 1988, accompagna il servizio con un testo di Ito dal titolo Transfinity.

I ragazzi di oggi, afferma l'architetto giapponese, vestono avvolgendosi in tessuti, colorati e scintillanti che galleggiano nell'aria come privi di peso. Questi soffici e avvolgenti bozzoli

ricordano il modo di vestire delle donne arabe e indiane, il loro incessante nomadismo. Anche città come Tokyo sono rivestite di segnali pubblicitari, di luci, di membrane che le calzano come una loro seconda pelle. Noi "ci muoviamo nei reconditi recessi di questo tessuto, totalmente immersi nella coscienza di questo spazio-corpo". Se tale è la realtà dei nostri tempi – continua Ito – che senso ha continuare a produrre edifici che ingabbiano i loro abitanti senza farli partecipare al flusso della comunicazione con la natura e con l'ambiente metropolitano? È solo attraverso il processo di rarefazione e di liberazione dello spazio architettonico "che riusciremo a creare un ambiente davvero transfinito".

Sullo spazio transfinito Toyo Ito sta, per la verità, lavorando da diversi anni, per alcuni dal 1984, anno in cui realizza la propria abitazione Silver Hut, caratterizzata da una insolita apertura al cielo, per altri dal 1985 con la mostra PAO I: a Dwelling for Tokio Nomad Women, una abitazione per le donne nomadi di Tokyo, un progetto consistente in tre involucri trasparenti e essenziali – uno per truccarsi, uno per le attività intellettuali, uno per mangiare – che prenderanno il posto della casa nella metropoli contemporanea (i tre involucri saranno riproposti all'interno di una tenda nel 1989 per l'esibizione PAO II). Perché, si chiede Ito, realizzare pareti in uno spazio contrassegnato dallo scambio di flussi? E perché avere abitazioni costipate di oggetti quando, attraverso il sistema delle comunicazioni, è possibile accedere ai beni e ai servizi in tempo reale?

Nel 1986, Ito realizza il Nomad Restaurant caratterizzato da schermi che smaterializzano l'architettura riflettendo, attraverso leggeri schermi posti sul soffitto, le luci in tutte le direzioni. Sulla stessa lunghezza d'onda si muovono Itsuko Hasegawa (anche lei discepola, con Toyo Ito, del metabolista Kiyonori Kikutake) e

Riken Yamamoto.

Per la Hasegawa la moderna tecnologia ci permette di concepire l'architettura come una seconda natura, ma ciò, come dimostra con lo Higashi Tamagawa House e il Fujisawa Cultural Center, è possibile farlo solo attraverso i processi costruttivi leggeri e sofisticati. Gli stessi – una trasparente tenda che copre unità domestiche ancorate a una struttura in ferro – che adopera Yamamoto per l'Hamlet Housing del 1988.

A considerazioni simili, negli stessi anni, giungono gli architetti Norman Foster, Richard Rogers, Nicholas Grimshaw, William Alsop, Thomas Herzog i quali, attraverso l'High Tech, sondano le possibilità offerte dalla tecnica per realizzare strutture intelligenti, ecologicamente corrette. Lo spagnolo Santiago Calatrava pensandole anche in movimento, l'italiano Renzo Piano giocando su tecnologie leggere, i materiali naturali e la tradizione costruttiva locale. Nasce l'Eco Tech che, se non necessariamente produrrà opere memorabili (ma saranno tutte di alta qualità formale), introdurrà, negli edifici delle grandi Corporation, i principi della sostenibilità ambientale.

Quarta parte

Verso i nostri giorni

Parte 4 capitolo 1

Dopo il decostruttivismo: 1988-1992

1.1 Antecedenti

Il numero dell'Agosto del 1986 della rivista The Architectural Review è dedicato a The New Spirit. Celebra la rinascita della ricerca architettonica, dopo anni dominati da paure e da tentennamenti. E.M. Farrelly, il curatore del numero, afferma nell'introduzione: "Il Postmoderno è morto…Adesso qualcosa sta accadendo. Qualcosa di nuovo... Le cose stanno ricominciando a muoversi. Come la prima brezza di primavera dopo un lungo e inutile inverno, questi movimenti sono segni di speranza".

Per Farrelly la rinascita è legata a un atteggiamento romantico – presente all'interno del Movimento Moderno ma soppresso dall'International Style – fatto di spirito di ricerca, di vitalità, di impulsi sentimentali. In una parola, di consapevolezza della complessità, squallore e contraddittorietà del mondo, piuttosto che di fuga in un sistema di ideali ultramondani.

A fare il punto sul fenomeno è Peter Cook con un articolo dal titolo At last! Architecture is on the wing again che si potrebbe tradurre in: finalmente! L'architettura è tornata a volare.

Cook racconta delle due conferenze di Coop Himmelb(l)au del 1984, a Francoforte e all'Architectural Association di Londra, cui

ha assistito con ragazzi attenti e estasiati. Il contrario di quanto è avvenuto con una performance di Michael Graves che ha visto l'aula svuotarsi dopo appena un'ora. Quale il motivo dell'interesse dei giovani? Sicuramente la ripresa di una tradizione eroica dell'architettura. Quella che ha visto Bruno Taut e i costruttivisti negli anni Venti. I CIAM nei Trenta. Gli Smithson nei Cinquanta. Gli Archigram nei Sessanta. È la tradizione dell'avanguardia. Che concepisce l'architettura come un corpo a corpo con le cose e non con "la semantica, la semiotica, le suppliche o i sillogismi"(detto per inciso, vi è anche un attacco a Eisenman la cui ricerca, formalista e intellettualistica, Peter Cook non ha mai digerito). Coop Himmelb(l)au – continua – non è un fenomeno isolato. Nel 1983 Zaha Hadid aveva vinto The Peak e Tschumi il concorso de La Villette con progetti molto lontani dal disgustoso yuppie pastelstyle (stile color pastello degli yuppie) di moda nella prima metà degli anni ottanta. Di estremo interesse sono i progetti dell'OMA, in particolare quelli prodotti dalla collaborazione tra Rem Koolhaas e Zaha Hadid, quali il concorso per l'estensione del parlamento olandese. Vi sono, poi, le due generazioni della scuola di Graz, la prima con Raimund Abraham, Günter Domenig e Eilfried Huth. La seconda con Heidulf Gerngross, Helmut Richter, Michael Szyszkowitz, Karla Kowalski e Volker Giencke. I nuovi progettisti australiani tra i quali Glenn Murcutt. I newyorchesi della Cooper Union diretta da John Hejduk. E, infine, gli architetti di Los Angeles: Frank O. Gehry, Tom Mayne, Eric Moss, Coy Howard, Craig Hodgetts. Si formano grazie allo sbarco, avvenuto nel 1968, degli Archigram e di alcuni studenti della Architectural Association e, poi, degli esponenti della scuola di Graz. Un innesto questo che diventa esplosivo nel fertile clima della West Coast, da sempre portata all'innovazione e all'avanguardia grazie all'apporto

di Frank LL. Wright, Rudolf Schindler, Bruce Goff, Paolo Soleri, John Lautner.

Quali sono i riferimenti della nuova avanguardia? Per Cook almeno tre:

Primo: il recupero delle valenze antistituzionali del Movimento Moderno. Non quelle classiciste di buona parte della Bauhaus ma dei fenomeni ad essa laterali. Primo tra tutti il Costruttivismo con i suoi "veicoli aerei, agit-treni, set teatrali, torri, grandi e stridenti astrazioni".

Secondo: la tradizione progressista dell'High Tech inglese. Cioè derivata da Buckminster Fuller e Cedric Price; non quella stilisticamente attraente, orientata a fini conservatori.

Terzo: il magistero del brasiliano Oscar Niemeyer, autentico e spericolato artista modernista, ostracizzato dalla cultura contemporanea.

Conclude Cook: un network di uomini e di idee, che si fondano su una comune tradizione, si è formato. Ciò permette di guardare con speranza al futuro.

L'osservazione individua con chiarezza una linea di ricerca radicale e d'avanguardia, focalizzando l'attenzione di critici e architetti su un fenomeno in formazione. Che, sta producendo eccellenti risultati, come dimostrano anche i lavori che saranno messi in cantiere in questi anni.

Zaha Hadid progetta nel 1986 il complesso di abitazioni e negozi per l'IBA (completato nel 1993) e un magnifico edificio per uffici al Küfursterdamm di Berlino, realizzato a sbalzo, su un lotto impossibile di 2,7x1,6 m.

Rem Koolhaas dal 1984 sta lavorando su Villa Dall'Ava, una casa unifamiliare dove si scontrano la poetica lecorbusieriana del gioco dei volumi sotto la luce con la poetica del quasi nulla di

Mies. Nel 1987, mentre ha in corso di completamento il quartiere IJ Plein a Amsterdam realizzato sulla implementazione della logica dei principi del Movimento Moderno, termina il neocostruttivista teatro di danza all'AIA (iniziato nel 1980) e, l'anno dopo, le due case a patio di sapore miesiano nella periferia di Rotterdam.

Frank O Gehry nel 1986 disegna il binocolo d'ingresso per gli uffici Chiat-Day-Moyo. Nello stesso anno inaugura la personale che gli dedica il Walker Art Center di Minneapolis. Nel 1987 inizia a disegnare il museo e fabbrica della Vitra a Weil am Rhein dove tenta di giustapporre in un unico corpo di fabbrica gli esuberanti volumi che prima aveva organizzato come entità a sé stanti. Esperimento ripreso l'anno dopo con l'American Center di Parigi.

Coop Himmelb(l)au nel 1987 progetta il teatro Ronacher a Vienna e vince il concorso internazionale per il piano di Melun-Sénart, a sud di Parigi.

Bernard Tschumi e Peter Eisenman sono impegnati con Derrida al parco della Villette. Eisenman, come abbiamo avuto già modo di accennare, a partire dal 1986 inizierà una serie di lavori professionali di grande respiro: tra questi il Wexner Center e il biocentro per l'università di Francoforte.

Libeskind, di due anni più giovane di Koolhaas e Tschumi (è del 1946), vince nel 1987 il premio per il margine urbano (City Edge) di Berlino.

1.2 Deconstructivist Architecture

Sono proprio questi sette architetti – Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha Hadid, Coop Himmelb(l)au, Bernard Tschumi – che saranno invitati ad esporre alla mostra Deconstructivist Architecture che si inaugura al MoMA di New York il 23 giugno del 1988.

A rendere la mostra Deconstructivist Architecture un evento provvede la scelta del Guest Curator: Philip Johnson.

Philip Johnson, con i suoi ottandue anni è infatti un personaggio oramai celebre che ha attraversato da protagonista l'intera storia dell'architettura contemporanea: è stato, con Henry-Russell Hitchcock, colui che nel 1932, con la mostra International Style, ha importato l'architettura moderna europea negli Stati Uniti, poi il direttore del dipartimento di architettura del MoMA, ha lanciato la moda miesiana del quasi nulla con la Glass House costruita per lui stesso a New Canaan nel Connecticut (1947-1949) e ha lavorato con Mies van der Rohe al Seagram Building di New York (1954-1958). Infine, con una repentina virata, è stato il campione del Post Modern cioè dello stile antimiesiano per eccellenza realizzando, tra l'altro, con il socio John Burgee il grattacielo AT&T a New York (1979-1984).

Johnson, che con questa mostra abbandona il Post Modern per sposare il decostruttivismo, ritorna a organizzare una esposizione dopo una assenza di oltre trenta anni e cioè dal 1954, quando aveva lasciato la direzione del dipartimento di architettura del MoMA.

Nella prefazione al catalogo Johnson mostra due immagini: di un cuscinetto a sfera, utilizzato per la copertina del catalogo della mostra svoltasi al MoMA nel 1934 Machine Art e di una abitazione estiva parzialmente interrata realizzata negli anni sessanta del nel deserto del Nevada 1800 (Spring house. Nevada 1860s) ripresa dall'obiettivo di Michael Heizer. Niente, afferma, potrebbe rendere meglio le due epoche della cruda differenza di queste immagini. Da un lato l'ideale platonico del Movimento Moderno, rappresentato dalla perfezione di un ingranaggio di acciaio dalle pure forme geometriche. Dall'altro una costruzione inquietante, dislocata, misteriosa, fatta di assi di legno appena sbozzate e bandoni di

lamiera.

Sebbene ambedue gli oggetti siano stati disegnati da sconosciuti per scopi utilitari, oggi – continua Johnson – ci sentiamo più vicini alla sensibilità del secondo piuttosto che alla astratta razionalità del primo. E la stessa sensibilità la riscontriamo nella produzione dei sette architetti invitati i quali lavorano sul tema della "perfezione violata ". Al quale, sia pure inconsciamente, nel campo delle arti, si ispirano artisti del calibro di Frank Stella, Michael Heizer, Ken Price.

Ad approfondire le tesi di Johnson, provvede nel saggio successivo l'Associate Curator della mostra, Mark Wigley secondo il quale negli anni Settanta è nata una cultura della disarmonia, come dimostrano i martoriati supermercati della Best realizzati dai Site e le lacerazioni programmate eseguite da Gordon Matta-Clark. Oggi, tuttavia, la decostruzione non implica più il rifiuto dell'architettura – avvenga questo tramite la disarchitettura (Site) o l'anarchitettura (Matta-Clark) – ma la consapevolezza che le imperfezioni (flaws) sono all'interno del fare architettonico, sono parte della stessa struttura e non possono essere rimosse senza distruggerla. È per questo motivo che il lavoro degli architetti contemporanei si rifà all'eredità delle avanguardie storiche e, in particolare, dei russi. Entrambi usano forme pure per produrre composizioni impure e entrambi si distaccano dall'elegante estetica del funzionalismo che si è fermata alla perfezione dell'involucro senza indagare la contraddittoria dinamica della funzione in sé e per sé presa. Ovviamente, afferma Wigley, non è importante che tutti gli architetti presentati siano consci di attingere alla tradizione costruttivista. Ciò che conta è che lavorino su una architettura in tensione, distorcendone la struttura senza per questo volerne la distruzione.

L'architettura decostruttivista ha, al pari di quella russa, un atteggiamento dialettico con il contesto: non lo imita ma non lo ignora, anzi lo utilizza per dislocarlo. Così come usa in modo dialettico categorie tradizionali quali dentro/fuori, sopra/sotto, aperto/chiuso. È forse proprio per questo suo interesse stilistico – conclude Wigley – che il decostruttivismo non può essere definito un'avanguardia. Non è un modo per annunciare il nuovo, a rethoric of the new, piuttosto mostra il non familiare nascosto dietro ciò che è conosciuto. È, insomma, la sorpresa del vecchio.

E veniamo ai progetti in mostra. Alcuni di questi non sono nuovi. Per esempio di Gehry è presentato l'ampliamento della propria casa a Santa Monica in California (avvenuto principalmente tra il 1978 e il 1979, anche se una terza fase è del 1988) e il progetto della Familian House del 1979. Koolhaas presenta l'Apartament Building and Observation Tower a Rotterdam (1982), la Hadid The Peak e Tschumi (1983) i disegni del parco de la Villette a Parigi, aggiornati al 1985. Tra il 1985 e il 1986 sono i tre progetti di Coop Himmelb(l): il Rooftop Remodelling a Vienna (1985), l'Apartament Building a Vienna (1986) e lo Skyline di Amburgo (1985). Più recenti il Biocentro per l'Università di Francoforte (1987) di Eisenman e il City Edge a Berlino (1987) di Libeskind.

Si tratta, se si esclude la casa di Santa Monica di Gehry, di opere ancora in corso di costruzione o destinate a rimanere allo stato di progetto. Nella mostra e nel catalogo sono comunque tutte presentate esclusivamente con disegni e plastici per renderle tra loro omogenee e, per quanto possibile, sottolinearne le qualità formali comuni. Sono evitate le fotografie o le immagini di cantiere che avrebbero spostato il discorso da una riflessione formale astratta ad aspetti realizzativi più concreti.

La mostra Deconstructivist Architecture, come dicevamo in

apertura, ha una immediata e inaspettata eco, diffonde la nuova sensibilità e focalizza l'attenzione internazionale sui sette architetti scelti e sugli altri, non chiamati a esporre, che però condividono la medesima sensibilità –

Tuttavia, rispetto al coinvolgente articolo di Peter Cook sul The Architectural Review dell'agosto 1986, che rintraccia nel lavoro delle giovani generazioni un atteggiamento appassionato di avanguardia, la mostra fa un passo indietro, riducendo a comune fatto stilistico poetiche in realtà molto diverse.

Lo testimonia l'esagerato richiamo di Johnson e di Wigley alle analogie formali con il costruttivismo russo. Sopravvalutando le quali, viene a squalificarsi il carattere di novità della ricerca. E, così facendo, si dimostrerebbe che ogni forma e movimento derivano da un altro che li ha preceduto. Quindi che, in questa epoca di rapido consumo formale, il decostruttivismo non è altri che uno stile come tanti altri: insieme allo strict-classicism e allo strict-modernism.

D'altronde anche lo stesso nome decostruttivismo è frutto di un equivoco in quanto connota sia un atteggiamento di superamento dell'avanguardia russa (de-costruttivismo) sia la parallela moda filosofica fondata sul pensiero di Jacques Derrida (il decostruttivismo filosofico) in quegli anni particolarmente in voga.

Tanto più che – come dimostra la fallimentare esperienza del 1985-86, in cui Tschumi chiama Eisenman e Derrida a lavorare congiuntamente a un giardino all'interno del parco della Villette – la decostruzione filosofica ha poco e nulla a che vedere con quella architettonica. La prima, infatti, si applica ai concetti e serve ad individuare, all'interno di un discorso razionale, quei presupposti, anche terminologici, dati per scontati e che invece, una volta svelati, mettono in crisi l'impianto del ragionamento stesso aprendolo

a nuove e inaspettate interpretazioni. La seconda, invece, è una tecnica per accrescere, attraverso una serie di rimandi concettuali, l'interesse del progetto e, di conseguenza, per organizzarlo secondo logiche formali che non sono riferibili a quelle canoniche. L'idea tuttavia di unire ricerca filosofica e architettonica, come succede in tutti questi casi, appassionerà non pochi studiosi e ci sarà un fiorire di libri e di saggi teorici che tenteranno di coniugare il decostruttivismo architettonico con quello filosofico, ignorando o cercando di superare i problemi concettuali sperimentati concretamente da Derrida e Eisenman.

Altre linee di ricerca, invece, punteranno sulla riscoperta del costruttivismo russo, oltretutto citato esplicitamente dalle opere di Koolhaas e della Hadid. Tuttavia, come è facile vedere, all'interno di queste categorie, già di per sé ambigue, poco si inquadra il lavoro di Libeskind, di Coop Himmelb(l)au e, soprattutto, di Gehry. Ma ciò, almeno in una prima fase, avrà poca importanza.

Nonostante tutte queste ambiguità,o forse proprio a causa di queste aperture a interpretazioni diverse e contraddittorie, il termine decostruttivismo godrà di grande fortuna. Sintetizzerà l'ottimismo della fine degli anni ottanta e dei primi degli anni novanta. E, proponendo uno sperimentalismo teso a costruire un nuovo rapporto con il mondo, si contrapporrà al tradizionalismo conformista degli anni ottanta – quello, per capirci incarnato dall'architettura post modern – il quale,invece, non riusciva a pensare al futuro se non nei termini della riproposizione, più o meno nostalgica, del passato.

Del resto, ad appena un anno dalla mostra Deconstrutivist Architecture, e cioè nel 1989 si consuma, con la caduta del muro di Berlino, uno dei più profondi processi di destrutturazione dell'ordine mondiale che la storia abbia conosciuto. Crolla un

impero, l'URSS, di cui nessuno pochi ani prima avrebbe predetto la fine, si abbattono barriere culturali e ideologiche e si liberano energie che negli anni precedenti erano state mortificate e compresse. Si delinea, soprattutto tra i giovani, la consapevolezza che si può vivere in un mondo migliore dove la creatività non sia costretta ad essere imbrigliata all'interno del conformismo e del luogo comune.

Nelle università, nelle pagine delle riviste si diffondono, con straordinaria rapidità le idee più coraggiose. E i personaggi che più contribuiscono al dibattito, con le loro opere o con le loro posizioni teoriche, assumono un ruolo carismatico. In architettura ciò contribuirà a creare il fenomeno dello Star System. A beneficiarne saranno soprattutto i sette i quali, pur cercando di capitalizzare la notorietà derivante dalla moda decostruttivista, saranno ben attenti a non farsi etichettare come gli esponenti di un movimento caratterizzato da obiettivi comuni

1.3 Un nuovo paradigma

Al di là del tentativo di esprimere, attraverso un'architettura dislocata e frammentata, le tensioni e le energie della nuova epoca, il tema sul quale si misurerà il nuovo decennio sarà informatizzazione delle nuove tecnologie. Negli anni ottanta si sono diffuse capillarmente: entrando nel mondo produttivo, negli studi professionali, nella tecnologia di tutti i giorni. A partire dagli anni novanta, computer, nuovi media, servizi televisivi in tempo reale, internet, fax, videogiochi creano un mondo etereo e artificiale parallelo e sovrapposto allo spazio reale. Che può essere scrutato e dominato da prodotti che arrivano sino alla tragica raffinatezza delle bombe adoperate con successo dagli americani nella guerra del Golfo (1991), guidate dai flussi informativi sfuggiti agli avversari

e in grado di colpire con precisione chirurgica anche ciò che si nasconde ad occhio nudo.

Immessa nell'universo delle informazioni – l'infospazio – l'architettura contemporanea deve ridefinirsi. Ecco il problema, intuito da Jean-François Lyotard già nel 1985, quando aveva organizzato al Centro Pompidou la mostra Les Immatériaux: come fare a rendere visibile il concetto di flusso informativo, che è di per sé invisibile?

Su questo tema, anticipando i tempi grazie alla sua straordinaria capacità di captare nuove istanze e novità, lavora il francese Jean Nouvel. Già nel 1987 (ma il progetto è del 1981) realizza l'Istituto per il Mondo Arabo, una delle grandi opere che, in quegli anni stavano cambiando il volto della città di Parigi, dovute alla presidenza di François Mitterand (1981-1995). L'edificio si caratterizza per la facciata vetrata continua dietro alla quale sono posizionate griglie metalliche mobili che, come l'obiettivo di una macchina fotografica, si aprono o chiudono in relazione alla quantità di luce ricevuta. Sono comandate da sensori elettronici programmati per garantire all'interno valori di illuminazione costanti, indipendentemente dalle variazioni di intensità della luce solare proveniente dall'esterno. Il risultato è un edificio la cui immagine muta continuamente. E che si comporta come un organismo vivente, perché producendo feed back attiva strategie di mutamento che sono insieme funzionali e formali.

Sulla stessa linea di ricerca si muove il giapponese Toyo Ito che nel 1986 a Yokohama realizza la Torre dei venti una struttura che, sempre mediante l'ausilio di alcuni sensori elettronici, trasforma l'aria, i suoni e i rumori della città in effetti di luce mutevoli.

Nel 1985 e nel 1986 con la installazione PAO 1 e PAO 2 : Dwelling for Tokyo Nomad Woman Ito, con una immagine

fortemente suggestiva, cerca di rappresentare la casa elettronica. Realizza una tende a forma ovoidale, delimitata da veli trasparenti. All'interno tre mobili quasi evanescenti: uno per il trucco, uno per mangiare, uno per le attività intellettuali. La differenza con la casa tradizionale è evidente: quest'ultima è radicata nel terreno e, oberata di oggetti di utilità simbolica o funzionale, costituisce un mondo a sé, quasi un microcosmo; esattamente l'opposto della casa elettronica che per sua natura è instabile e non autosufficiente.

Le nuove tecnologie, infatti, stimolano il nomadismo, cioè la disponibilità a essere sradicati dai luoghi, a vivere viaggiando, sia attraverso spostamenti materiali (auto, treno, aereo) che per mezzo degli strumenti di comunicazione (radio, televisione, internet, telefono, teleconferenza). Inoltre, non implicano spazi chiusi ed introverso perché ci lega tutti come se vivessimo all'interno di un unico e complesso sistema nervoso. Infine, accelerando lo scambio delle merci, e rendendole ovunque disponibili, ne rendono inutile la conservazione in ambiente domestico.

È da Marshall Mc Luhan, geniale studioso canadese dei media, che Ito riprende la riflessione sulla centralità, in una società elettronica, del senso del tatto e dell'importanza della pelle: cioè di una epidermide sensibile che riveste gli edifici e permette di far interagire l'ambiente domestico con lo spazio urbano assorbendo all'interno luci, suoni, flussi e restituendo all'esterno immagini e tensioni vitali.

Nel 1991 Ito partecipa alla mostra londinese Visions of Japan allestendo una stanza a cui avrebbe voluto dare il nome di Simulation ma che, alla fine, su consiglio di Arata Isozaki, chiama con il nome più popolare di Dreams.

È un ambiente di 10x28 metri su cui è installato un pavimento

galleggiante rivestito di pannelli acrilici opachi sui quali 26 proiettori, sospesi al soffitto, proiettano immagini di Tokio. Sulla parete corta è installato uno schermo a cristalli liquidi. Sulla lunga un muro leggermente ondulato rivestito in pannelli di alluminio velati da una tenda su cui 44 proiettori proiettano altre immagini della vita della capitale giapponese. Una batteria di amplificatori,infine, diffonde nell'ambiente una musica, processata da un sintonizzatore, tratta dai suoni della metropoli.

Nota, divertito, Ito che il Principe del Giappone, quando inaugurò la mostra, ebbe bisogno di bere qualche tazza di Sake prima di poter entrare in un ambiente insieme tanto caotico e evanescente e che il Principe Carlo – da sempre nemico della metropoli – chiese quali messaggi si celassero dietro le immagini. E, poi, alla risposta di Ito che forse dietro le immagini non c'era nulla, gli chiese se non fosse un inguaribile ottimista.[1]

Ito, nelle sue opere, lavora spesso sull'immagine svuotata di ogni significato, quasi lasciata a uno stato impressionistico, uno stadio cioè che ha raggiunto i sensi ma ancora non si è formalizzato nell'intelletto.

Come nell'Uovo dei venti (1988-1991) ad Okawabata River City,una scultura – caleidoscopio rivestita in pannelli di alluminio traforati che riflette le immagini della città che vi si proiettano e, insieme, lascia intravederne altre proiettate da televisori disposti al suo interno.

I fotogrammi, esattamente come quelli di un televisore a cui si toglie l'audio, perdono ogni significato, diventano puri fenomeni sensoriali: colori e forme che vibrano e fluttuano nello spazio.

E lo spazio, visto sotto questa luce, appare non più come il vuoto

1 La storia è raccontata: in Toyo Ito, "Architecture in a Simulated City" in El Croquis no.71 (1995) pagg.6-8

in cui dimorano i corpi solidi ma come il medium attraverso cui si diffondono le informazioni. "The object differs in character from TV sets installed on the street posts or a large Jumbo-torn colour display which decorates the wall of a building in downtown. It is the object of video images which can be seen through the information filled air in the surroundings. It is the object of images which come with the wind and which are gone with the wind".[2]

Torniamo alla battuta di Ito che dice al Principe Carlo che dietro le immagini può non celarsi nulla. Sarebbe potuta benissimo essere di Andy Warhol con il quale Ito certamente condivide la fascinazione per la realtà, così come si manifesta nel suo accadere, a prescindere da ogni contestualizzazione o mediazione concettuale.

Ma mentre Warhol gela l'immagine in figure dai contorni ben definiti (siano esse la scatola di Campbell o i ritratti di Marylin, di Jackie o di Mao Tze Tung), Ito la coglie nel momento in cui è ancora un flusso di energia. L'elettronica, lo vedremo più tardi a proposito della biblioteca di Sendai, è come un soffio vitale che può essere reso onde dalla metafora delle onde del mare. Ed è proprio per questa immaterialità che ha privilegiato l'intelligenza e la flessibilità del software rispetto alla materia dell'hardware, cioè della macchina, che è stato possibile superare la società meccanica che ci ha preceduto.

Ma se questo processo sta avvenendo nelle industrie più avanzate, ancora tarda a manifestarsi nel mondo delle costruzioni dove non è ancora cambiato l'organizzazione rigidamente funzionalista – e quindi, in ultima istanza, meccanicista – delle abitazioni: "we have not jet found "afferma Ito" a space suitable for the ideal life in the computer age".[3]

2 Toyo Ito, "Architecture in a Simulated City" pag.9
3 Toyo Ito, "Architecture in a Simulated City" pag.11

Eppure le nuove tecnologie hanno stravolto le coordinate formali dell'ambiente in cui viviamo. Basti pensare, afferma Ito, al disegno delle automobili. La Due Cavalli della Citröen e il Maggiolino della Volkswagen hanno ceduto il passo ai moderni modelli giapponesi della Toyota e della Nissan le cui forme non riflettono più la meccanica interna ma processi più astratti: la facilità e il comfort della guida, la riconoscibilità e la gestione dei comandi, il controllo automatico della localizzazione, i contatti radio e telefonici, il benessere climatico, l'ergonomia, la gestione del risparmio energetico, i meccanismi automatici di sicurezza. In altri settori i cambiamenti sono ancora più profondi: basti pensare ai campi come la bioingegneria dove biologia e microelettronica cooperano.

Nel 1992 per il concorso per la Biblioteca Universitaria di Parigi

Ito prevede una scatola minimalista: una piastra formata dall'accostamento di corpi longitudinali su due livelli che affacciano su altri corpi longitudinali a doppia altezza; lo schema è interrotto in due punti da altrettanti corpi ellittici con funzioni di punti di incontro; le superfici esterne sono rivestite con materiali trasparenti che lasciano intravedere all'interno gli scaffali e gli elementi di arredo.

Ito rifiuta qualunque concessione espressiva: non vi sono riferimenti o ammiccamenti alla storia, allusioni a linguaggi consolidati, giochi chiaroscurali o cromatici, tracciati o modulazioni armoniche.

Persegue, invece, come notano Iñaki Abalos e Juan Herreros, la ricerca di una semplicità quasi assoluta "a sort of new ease, a new simplicity that believes that complexity is no longer expressible in geometric terms, or to be more exact, that geometric complexity and its deformations have ceased to be pertinent resources in

relation to architectural expression".[4]

Ideale dell'architettura è quindi la ricerca di uno spazio neutro, omogeneo, aprospettico, trasparente sino a diventare effimero, cioè l'antitesi dei principi dell'architettura monumentale della tradizione classica, espressi da edifici che vogliono vivere per l'eternità.

La precarietà e l'inespressività dell'involucro spostano l'attenzione dell'osservatore dal contenente al contenuto. Con il risultato che la Biblioteca rassomiglia al chip di un calcolatore: entrambi sono spazi asettici in cui sono privilegiate le interconnessioni che veicolano il passaggio di informazioni e entrambi sono scanditi da una griglia di percorsi preferibilmente ortogonali e, comunque, strutturati sulla logica del tragitto più breve.

Inoltre i due corpi ellittici previsti dal progetto, pur non avendo immediato riscontro nella reale architettura informatica, cioè quella del microchip, suggeriscono il movimento di flussi di energia : "The oval – nota Ito – contrasts with the classical square court configuration formed by inner walls of a group of buildings. I am creating a new kind of square to express the dissemination of information in dense area. It is the oval, rather than the circle, which embodies the sense of flowing".[5]

1.4 Zaha e il gioco degli opposti

Tra i maggiori beneficiati della mostra Deconstructivist Architecture, è Zaha Hadid. La quale, tra le altre, ottiene due commesse che saranno importanti per la sua carriera: il Moonsoon Restaurant a Sapporo in Giappone e la Vitra Fire Station a Weil am

4 Iñaki Abalos e Juan Herreros, "Toyo Ito: Light Time" in El Croquis no.71 (1995) pag.39

5 Koji Taki "A Conversation with Toyo Ito" in El Croquis no.71 (1995) pag.29

Rhein in Germania. Quest'ultima avrà però una storia travagliata a causa di un budget che "constantly changed" e che si concluderà solo nel 1994.

Il Moonsoon Restaurant (1989-90) a Sapporo può essere interpretato secondo due diverse chiavi di lettura. La prima é metaforica. Il ristorante rappresenta il contrasto tra il freddo e il caldo, tra il ghiaccio e il fuoco. Chiari e taglienti come cristalli sono gli arredi del primo piano mentre caldi e morbidi sono quelli del secondo piano. Sapporo, d' altra parte, è una stazione invernale famosa per le statue di ghiaccio che sono scolpite all'aperto nei mesi invernali, mentre il fuoco è un riferimento ai focolari e agli spazi interni.

La seconda chiave di lettura è formale. Si fonda su una tecnica che Zaha Hadid ha imparato all'Architectural Association di Londra da Rem Koolhaas, che la usa spesso nei suoi progetti e consiste nel giocare sugli opposti (freddo e caldo ma anche pieno-vuoto, opaco-trasparente, leggero-pesante, spirale-scatola). Inoltre, in questo caso, il recupero del contrasto tra l'acuto del freddo e il morbido del caldo le permette di far confluire in un unico lavoro, le geometrie penetranti sperimentate con The Hong Kong Peak e quelle avvolgenti utilizzate in altri lavori, per esempio nel progetto di ristrutturazione dell'appartamento al 24 Cathcart Road (1985-86).

Il Music Video Pavilion di Groningen (1990), come il Moonsoon Restaurant e diversamente dalla stazione Vitra, è un oggetto multicolorato, frammentato da una pluralità di segni, caotico sino alla confusione. Ma é anch' esso scisso tra due metà: una chiusa, rivestita in metallo e dilaniata da una finestra dalla quale fuoriescono sghembi nastri con figure triangolari; e una aperta,

risolta con una filiforme struttura di esili pilastri e travi nel cui interno si intravedono plastici volumi.

È inutile, suggerisce la Hadid, optare per l'uno o l'altro termine delle innumerevoli coppie di opposti insiti nella dinamica delle forme; occorre, invece, accettarne la compresenza, esaltandone i contrasti. Sino a proiettarne l'irriducibile dualismo alla scala esistenziale più privata. Per esempio quella dell'abitazione unifamiliare, un settore dove, invece, predominano le idee convenzionali e scarseggiano proposte radicalmente innovative. Avviene con il progetto per The Hague Villas (1991), uno studio per la realizzazione di otto unità unifamilari da localizzare vicino alla Capitale olandese.

La Hadid propone due tipi: la cross house, derivata da un principio generatore lineare e la spiral house fondata sull'opposta matrice della curva.

La cross house è caratterizzata dall'intersezione di due prismi uno negativo, l'altro positivo. Il primo,al piano terreno, è un parallelepipedo sottratto al volume dell'abitazione circostante: quindi un vuoto. Il secondo, al primo piano, è lo stesso parallelepipedo, questa volta pieno, ma quasi perpendicolare al vuoto sottostante e completamente svetrato per ospitare gli ambienti di soggiorno. Ne risulta una abitazione che al piano terreno è racchiusa intorno a una corte interna mentre al piano primo si apre verso il paesaggio: contemporaneamente introversa e estroversa, in un dualismo che esprime sinteticamente il dilemma dell'architettura contemporanea sempre in bilico tra la brick house, cioè la casa caratterizzata dal muro perimetrale a difesa dell'interiorità,e la glass house, in cui le superfici vetrate proiettano l'interno verso la natura circostante.

La spiral house nasce, invece, dall'opposizione tra il cubo dell'involucro e la spirale della rampa sulla quale si svolgono gli ambienti. Dall'incontro delle due geometrie si sviluppano

sorprendenti viste interne e inaspettati canali di comunicazione e di interazione. Ma anche si attiva una progressione che – dal pesante al leggero, dal chiuso al trasparente – conduce verso l'alto.

Nel 1992 si inaugura al Guggenheim Museum di New York la mostra The Great Utopia, dedicata ai maestri del suprematismo e del costruttivismo. È l'occasione – confessa la Hadid – per verificare la forza tridimensionale dell'astrazione di Malevič e della sua cerchia. L'allestimento ne viene di conseguenza: con l'installazione della torre pensata da Tatlin come monumento per la terza internazionale, al centro dell'atrio del museo e una serie di episodi paralleli ciascuno dei quali dedicato a un tema spaziale. Che può essere concretizzato dall'opposizione tra le costruzioni del quadro Red Square di Malevich e il Corner Relief di Tatlin; dall'estrusione attraverso pannelli di una composizione di Malevich tracciata lungo il pavimento; dalla raffigurazione di una tempesta geometrica che trascina lungo un angolo i quadri suprematisti; dal flottare in aria dei quadri adagiati lungo trasparenti supporti in perspex; dal gravitare delle sculture suprematiste lungo un'orbita che emerge dal pavimento dirigendosi verso il soffitto. Ciò che è importante in questa mostra, al di là delle singole invenzioni, è però una dichiarazione di principio: che l'architettura non è un supporto neutrale fatto di pareti lungo le quali disporre in bell'ordine una sequenza di opere. È, all'opposto, una costruzione spaziale che, proprio perché coinvolge, indica interpretazioni, diventa un testo. Insomma, è il risultato di una ricerca artistica che, per verificare i propri assunti, può, anzi deve, entrare in conflitto con il sistema delle aspettative correnti.

1.5 Rem Koolhaas: il metodo e i suoi paradossi

L'architettura può rispondere alle esigenze della società contemporanea? È possible disegnarla sulla base di principi razionali? E ammesso che sia possibile, quali risultati possiamo sperare di conseguire? Per rispondere a queste domande nel 1989 Koolhaas partecipa a tre importanti concorsi:per la Biblioteca di Francia, per il Zentrum für Kunst und Medientechnologie e per il Sea Trade Center a Zebbruge. In ciascuna proposta l'architetto olandese mette a punto una strategia. La quale, applicata coerentemente, alla fine produce risultati paradossali.

La prima strategia, messa a punto con il concorso per la Biblioteca di Francia, punta sui vuoti e sulla loro interconnessione. Il progetto, infatti, consiste in un prisma compatto – costituito dalla massa edilizia riempita dai depositi dei libri – al cui interno è ricavato per scavo e sottrazione un sistema di spazi tra loro comunicanti. Sono le sale di lettura, l'auditorium, le aule per conferenze e i percorsi orizzontali e verticali concepiti come un continuum di gallerie e di sale ipogee. Progettare pensando innanzitutto ai vuoti e non, come aveva fatto il postmodern, ai pieni vuol dire spostare l'interessa dal contenitore al contenuto, cioè allo spazio dove si svolgono le attività e quindi, in ultima istanza, agli eventi. Ma se nell'architettura è il vuoto che ospita gli eventi, sarà difficile disegnare l'involucro esterno dell'edificio. A meno che non si opti, come farà Koolhaas, per un edificio gruviera punteggiato dai buchi nati dall'intersezione tra le facciate e i volumi che ospitano i vuoti.

La seconda strategia nasce per dare risposta a una domanda non meno imbarazzante: se il principio generatore della metropoli contemporanea è il movimento, ciò non porterà alla dissoluzione dell'architettura che invece si fonda sui principi di solidità e di permanenza? Nel progetto per il Zentrum für Kunst und

Medientechnologie a Karlsruhe Koolhaas disegna un edificio pensato come un'arena darwiniana che avrebbe dovuto coinvolgere l'intorno urbano ospitando esposizioni temporanee e permanenti, incontri e performance di vario genere. Ubicato vicino alla stazione, il Centro si sarebbe dovuto collegare alla città storica attraverso il sottopasso ferroviario, occupandolo in parte. In questo modo i passeggeri che giornalmente utilizzano la stazione avrebbero intravisto le opere d'arte e gli eventi artistici attraverso una parete di cristallo. Funzione simile, di diffusione e di attrazione, avrebbe svolto il grande schermo cinematografico ubicato nella facciata prospettante sulla piazza. Entrato all'interno dell'edificio il visitatore si sarebbe trovato in un espace piranesien con scale mobili e passerelle inclinate che lo avrebbero portato ad assaporare i diversi programmi delle varie sale disposte in successione spaziale, e, infine, al roof garden. Durante tutta la salita avrebbero goduto la vista dall'alto della stazione, il movimento dei treni e, infine, il panorama del centro storico di Karlsruhe. Osservato dal punto di vista del disegno architettonico il risultato è, però, paradossale: l'edificio tende a smaterializzarsi e a vivere in una situazione di precario equilibrio tra la forma e la non forma.

La terza strategia, messa a punto con il Sea Trade Center a Zeebrugge Olanda, un terminal destinato a supportare il traffico dei traghetti tra il Continente e la Gran Bretagna, per rilanciarne le attività in un momento in cui apparivano seriamente compromesse dalla costruzione dell'Eurotunnel sotto la Manica, investe la dimensione simbolica.

Già nel libro Delirious New York del 1978, l'architetto olandese aveva individuato due archetipi urbani; l'obelisco e la sfera. L'obelisco è un edificio senza interni che occupa il minimo del volume e svetta in altezza. La sfera invece include il massimo volume interno

sviluppando la minima superficie, inoltre ha una notevole capacità di assorbire oggetti, persone, iconografie, simbolismi grazie alla capacità di farli coesistere al suo interno.La storia della metropoli moderna è per Koolhaas il tentativo di far convivere questi due archetipi "with the needle wanting to become a globe and the globe trying, from time to time, to turn into a needle – a cross-fertilization that results in a series of successful hybrids in which the needle's capacity for attracting attention and its territorial-modesty are matched with the consummate receptivity of the sphere".[6]

Prototipo dell'obelisco è il grattacielo newyorkese, prototipo della sfera è la cupola di Buckminster Fuller. Koolhaas, con una mossa spiazzante, cerca di sintetizzarli in un unico oggetto: la forma risultante è un volume che si apre a spirale coronato da una calotta. L'espansione centrifuga è determinata dagli automezzi che confluiscono nella parte bassa dell'edificio e trovano parcheggio lungo le rampe elicoidali. In alto da ristoranti, uffici, hotel casinò che si alternano sino alla sommità dove regna una cupola panoramica.

I tre progetti rimarranno irrealizzati. Eserciteranno, tuttavia, grazie alla paranoica chiarezza delle loro impostazione concettuale, una notevole influenza. Inoltre, lo aiutano per mettere a punto le idee che teorizzerà nel 1994 con l'articolo Bigness or the Problem of Large quando proporrà di approfondire una dimensione che non è né quella dell'edilizia né quella dell'urbanistica[7] e che proprio a

6 Rem Koolhaas, Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan, new edition (New York: Monacelli Press, 1994. Rotterdam: 010 Editions, 1994), pag. 27.

7 Rem Koolhaas "Bigness or the Problem of Large" in Domus, no.764 (October 1994) pagg.87-90. Il saggio appare con lo stesso titolo in OMA, Rem Koolhass, Bruce Mau, S,M,L,X (New York: The Monacelli Press, 1995. Rotterdam: 010 Publishers, 1995) pagg.494-516. Nel saggio, Koolhaas riassume in cinque punti le prerogative della grande dimensione:

partire da questi anni sarà oggetto di un crescente interesse teorico. Lo stesso metodo lucido, ironico e paradossale Koolhaas applica anche le opere di scala minore che Koolhaas realizza in questi anni. Sono caratterizzate dall'essere costruite accostando in una logica paratattica frammenti tratti da architetture famose. Il metodo ricorda il modo di comporre postmoderno. Ma con la differenza che, mentre questi non esitava a realizzare edifici copiando – o, come si diceva allora, citando-le architettute di un passato premoderno, spesso di ascendenza classica, le opere di Koolhaas riprendono quelle del Movimento Moderno, e cioè proprio quella tradizione

1. L'essere composta da molteplici componenti con conseguente rottura dell'idea tradizionale di unità.

2. La sovrapposizione dei livelli ottenuta per giustapposizioni meccaniche di strati sovrapposti.

3. La rottura del rapporto interno-esterno. Mentre l'architettura tradizionale, con la sua "trasparenza" di interno e esterno dava certezze, la grande dimensione instilla dubbi, suscita misteri.

4. Il predominio della dimensione quantitativa: l'impatto di un grande edificio è indipendente dalla sua qualità architettonica.

5. L'estraneità al tessuto: la grande dimensione non fa più parte della struttura edilizia, é un'isola autosufficiente che non si integra con l'intorno, al massimo coesiste.

Koolhaas, inoltre, delinea i vantaggi che una riflessione sul bigness porterebbe alla riflessione disciplinare:

1. Segnerebbe un nuovo inizio perché se é vero che la grande dimensione distrugge, è anche vero che ricompone ciò che spezza.

2. Favorirebbe il reinserimento dell'architetto in un gioco di squadra al quale contribuiscono le nuove tecnologie, gli ingegneri, gli appaltatori, i realizzatori, i politici e molti altri soggetti ancora.

3. Contribuirebbe a realizzare un nuovo tipo di città, superando le attuali difficoltà dell'urbanistica. I grandi edifici, annullando il desiderio perennemente frustrato di pianificazione, si potrebbero posare come astronavi sull'attuale tabula rasa urbana diventando essi stessi città, isole autosufficienti all'interno di un contesto che, altrimenti, è destinato a offrire sempre minori risposte ai bisogni di qualità emergenti.

innovativa e sperimentale che il postmoderno intendeva abolire. L'obietivo è dar vita a un linguaggio contemporaneo che mette in scena, attraverso la pluralità e frammentarietà dei riferimenti, le tensioni e i contrasti della nostra contemporaneità.

Per esempio in Villa Dall'Ava, un'opera iniziata nel 1985 ma terminata solo nel 1991, Koolhaas cerca di coniugare, ispirandosi insieme a Mies van der Rohe e Le Corbusier, le esigenze contrapposte di due committenti che volevano l'uno una casa di vetro e l'altro una casa con una piscina sul tetto. A tal fine realizza un corpo longitudinale delimitato sui fronti da due corpi trasversali. Il corpo longitudinale è una glass house circondata su quattro latri da vetrate ripresa dall'architettura di Mies.

I due corpi trasversali richiamano, invece, l'architettura di Le Corbusier: sono organismi spaziali tripartiti come in Villa Savoy – pilotis, piano abitato e tetto giardino-, hanno una finestra a nastro, contengono sul tetto la terrazza-giardino. Grazie ai due riferimenti Koolhaas risolve il suo problema professionale ma nello stesso tempo fa coesistere, affiancandoli, due linguaggi tra loro diversi. Da qui una estetica del frammento di gusto tipicamente decostruttivista con conseguente sommatoria di pezzi il cui incontro non potrebbe essere più duro, meno organico. Non è rispettato un filo; non c'é un incastro ben risolto; la finestra, incontrando una parete trasversale, si interrompe bruscamente; il passaggio da un materiale all'altro è brusco e repentino.

La realizzazione più importante nel quale Koolhaas è impegnato in questi anni è la Kunstal di Rotterdam (1987-92). Nasce dalla volontà di disegnare un edificio squadrato il cui volume sarebbe stato spezzato da due strade: una che è la strada esistente che va da est a ovest; l'altra, una rampa pedonale da nord a sud, che avrebbe individuato l'ingresso sia al parco che alla Kunsthal. A collegare la scatola divisa in quattro parti una

spirale ottenuta mettendo in successione i piani inclinati delle rampe e dell'auditorium e i piani orizzontali delle sale espositive, sfalsandoli in modo tale da realizzare un continuum spaziale che parte dal piano terreno e, passando per tutti gli ambienti, culmina nello spazio aperto del roof garden. Le sale espositive e l'auditorium diventano così essi stessi parte di un unico percorso, seguendo il quale si può girovagare informalmente e liberamente da una mostra all'altra e da questa a una conferenza.

La motivazione di questa strategia è innanzitutto formale: far scontrare principi opposti. Ma non è priva di risvolti funzionali: se gli spazi articolano una catena di eventi, la libera circolazione tra questi va sicuramente nella direzione della cultura della moltiplicazione degli stimoli, ovvero di quello che Koolhaas chiama cultura della congestione.

Osserviamo adesso il volume esterno della Kunsthal e i suoi quattro prospetti: il primo è un banale prisma, i secondi sono di una linearità disarmante. Se guardiamo però l'edificio di scorcio si vede che, in tutti e quattro gli angoli, i due fronti che convergono sono diversi per materiali e non sono collegati visivamente e formalmente tra di loro: mai un allineamento o una giustapposizione risolta nei termini di una piacevole e armonica composizione architettonica, nonostante il fatto che ogni prospetto dichiari onestamente le funzioni che si svolgono al proprio interno. Ecco, quindi uno strano paradosso tipico dell'estetica decostruttivista: applicando le regole canoniche (quali quella della corrispondenza tra interno ed esterno) ma all'interno di un contesto complesso e paradossale vengono fuori edifici non canonici, dall'aspetto destrutturato.

1.6 Frank O. Gehry: nuovi metodi per comporre

Degli architetti presenti alla mostra Deconstructivist Architecture,

Frank O. Gehry è in quel momento il più noto. Nel 1988 ha già all'attivo numerosi anni di brillante attività professionale tanto che l'anno prima gli è stata dedicata una personale a Minneapolis che, poi, aveva viaggiato a Houston, Toronto, Atlanta, Los Angeles, Boston e New York. Una mostra questa che prelude al Pritzker Architectural Prize, uno dei più ambiti riconoscimenti nel campo dell'architettura, che gli sarà assegnato nel 1989.

Come sottolinea Alejandro Zaera Polo in un articolo apparso su un numero di El Croquis a lui dedicato,[8] il fascino principale del personaggio consiste nelle solide radici popolari che lo fanno scappare dai noiosi dibattiti tra gli addetti ai lavori. Gehry, infatti, diversamente da Eisenman, Koolhaas, Tschumi o Libeskind, evita di perdersi in annose questioni teoriche per realizzare opere che mirano direttamente all'immaginazione e che coinvolgono i sensi più che l'intelletto. Sono caratterizzate da un deciso impatto iconico, dall'aspetto scultoreo e fortemente plastico e dall'uso creativo di materiali poveri di produzione industriale.

È già dagli anni che seguono la realizzazione della sua abitazione a Santa Monica (1977-79) che Gehry cerca di mettere a punto una sempre più convincente strategia progettuale. A tal fine non esita a sondare numerose direzioni di ricerca, delle quali tre appaiono le più convincenti.

La prima punta alla scomposizione dell'edificio in distinti volumi elementari, ciascuno dei quali è caratterizzato da una forma e da un materiale: intonaco, pietra, rame, zinco. È il caso della Winton Guest House a Wayzata, Minesota (1983-1987) dove quattro volumi "are placed together in a tight complex, like a still life, like

8 Alejandro Zaera Polo "Frank O.Gehry, Still Life" in El Croquis no.45 (Novembre 1990) pagg.6-21

a Morandi",[9] della Schnabel Residence, Brentwood, California (1986-89), del centro psichiatrico a New Haven, Connecticut (1985-1989) o dell'Edegemar Development, Santa Monica, California (1984-1988).

La seconda direzione punta a realizzare edifici unitari ottenuti dall'accostamento di parti tra loro diverse oppure che appaiono sottoposti a forze di deformazione che ne mettono in crisi l'assetto. È la strada intrapresa con l'American Center a Parigi (1988-1993), tutto giocato sulla dialettica tra la monoliticità dell'edificio e l'aspetto frammentario delle molteplici parti, alcune delle quali, addirittura, appaiono scivolare e fuoriuscire dall'edificio stesso. E poi – la progettazione risale al 1992 anche se l'edificio sarà completato nel 1997 – con la sede degli uffici nazionali Olandesi a Praga, un edificio meglio noto come Ginger & Fred perché ricorda i due famosi ballerini mentre danzano stretti in un abbraccio. Di questo edificio colpisce in particolare la soluzione d'angolo in cui il corpo vetrato si contrae al centro per allargarsi verso la base, ricordando i fianchi e la gonna della ballerina. In realtà, al di là dei riferimenti iconici, è un modo brillante per garantire all'edificio inaspettate visuali e per farlo colloquiare con le forme barocche che caratterizzano la città di Praga.

La terza direzione punta ad oggetti dalle forme complesse e dal forte impatto scultoreo quali il museo Vitra a Weil am Rhein, Germania (1987-1989). In questo opera, che sarà molto ammirata dai giovani architetti che, a partire dagli anni novanta cercheranno di proporre una nuova estetica fondata sulla morfogenesi e il calcolo digitale, Gehry cercherà di sottrarre l'architettura all'aspetto tradizionale che l'aveva sino ad adesso contraddistinta per farla diventare un puro fatto plastico. È quest'ultima

9 "Winston Guest House" in El Croquis no.45 (Novembre 1990) pag.23

la direzione che in seguito Gehry percorrerà con maggiore perseveranza e che porterà alla realizzazione dei suoi due capolavori: l'auditorium Walt Disney a Los Angeles (1988-2003) e il museo Guggenheim di Bilbao (1991-1997). Di entrambi parleremo in seguito.

1.7 Disgiunzione e dislocazione

Tschumi nel 1992, a dieci anni dal concorso per il parco de la Villette e a quattro dalla mostra Deconstructivist Architecture, centra un importante successo vincendo la competizione internazionale per la realizzazione della scuola d' arte di Fresnoy, a Tourcoing, appena a nord est di Lille.

Il sito prescelto è un lotto su cui insistono alcuni edifici che Tschumi, aderendo all'invito del bando, mantiene, apportandovi pochissimi miglioramenti. Costruisce nello spazio libero un manufatto destinato a cinema, sale di registrazione e uffici amministrativi e copre l'intero complesso con una copertura metallica di circa 100x80 metri, realizzata con parti opache e parti traslucide. Conferisce così all'intero complesso coerenza d'immagine, e, nello stesso tempo, mette in risalto la differente morfologia degli edifici che ricopre. Determina tra i tetti di questi ultimi e l'intradosso della copertura da lui ideata nuovi ambienti coperti, collegati da un complesso sistema di scale e passerelle, nei quali si possono localizzare attività didattiche, svolgere esercitazioni, allestire mostre, ritagliare momenti di tranquillità per lo studio.

Lo spazio risultante non è né unitario né frammentato, né interno né esterno. Probabilmente sarebbe piaciuto a Guy Debord e ai situazionisti, per la sua caratteristica di non cadere nella banalità e nella meccanicità dello stile modernista ma di emergere, quasi inaspettato, dalla interazione di strutture appartenenti ad epoche e a stile diversi. E, proprio per questo motivo rappresenta,

un esempio di disgiunzione, una prassi architettonica che Tschumi ha da tempo teorizzato.

La disgiunzione si fonda su un assunto: che, dopo la crisi del Movimento Moderno e delle sue granitiche certezze, non abbia più senso proporre sintesi risolutive; siano queste funzionali, organiche o razionaliste. E che, invece, possa essere più produttivo che l'architettura diventi espressione di una mancanza, di una tensione. La mancanza si trasforma così in apertura (ecco il senso della parola dis-giunzione), in desiderio, stimolo alla scoperta, in invito a varcare i limiti.

Nello stesso anno in cui Tschumi vince il concorso per la scuola di Fresnoy, Peter Eisenman scrive per Domus un articolo dal titolo "Visions' Unfolding: Architecture in the Age of Electronic Media"[10] con il quale cerca di porre alcune questioni teoriche che rendono conto della sua recente produzione architettonica, orientata verso geometrie complesse, spazi vibranti, punti di vista azzardati e precari.

L'architettura quale ci è stata consegnata – afferma Eisenman – sinora ha avuto il compito di superare la gravità, monumentalizzandone il superamento e traducendolo in termini di rapporti visivi. Da qui due conseguenze. Prima: ha stabilito tramite le categorie contrapposte del dentro e fuori, sopra e sotto, davanti e di dietro, destra e sinistra una precisa relazione tra se stessa e l'utente. Seconda: si è strutturata in modo tale "any position occupied by a subject provides the means for understanding that position in relation to a particular spatial typology, such as a rotunda, a transept crossing, an axis, an entry".[11]

10 Peter Eisenman, "Visions' Unfolding:Architecture in the Age of Electronic Media" in Domus 734 (Jaunuary 1993), pagg.17-25

11 Eisenman, "Visions' Unfolding:Architecture in the Age of Electronic

A fondamento di questa architettura stabile, funzionale, concettualmente armonica e gerarchica vi è una concezione prospettica dello spazio, che, per quanto sia stata messa in crisi dalle avanguardie artistiche del primo novecento, per esempio dal Cubismo e dal Costruttivismo, ancora sopravvive in architettura. Ma – continua Eisenman – se la civiltà elettronica sta scardinando il modo tradizionale di intendere la visione, trasformandola da attività intellettuale (prospettica), in fatto emozionale (cioè di pura immagine), allora in qualche modo l'architettura deve tenerne conto.

Da qui la proposta di introdurre una nuova categoria operativa "la dis-locazione" che, per molti versi, rassomiglia alla "dis-giunzione" perseguita da Tschumi. La dislocazione è il tentativo di separare il soggetto dalla opera di razionalizzazione dello spazio che egli instintivamente tenterebbe di fare all'interno di un luogo, quindi in primo luogo di "separare l'occhio dalla mente". La dis-locazione fa intravedere che esistono spazi diversi, "altri", rispetto a quelli a cui siamo abituati e soprattutto – come afferma ermeticamente Eisenman – che esiste uno "an affective space, a dimension in the space that dislocates the discursive function of the human subject and thus vision, and at the same moment, creates a condition of time, of an event in which there is the possibility on the environment to look back at the subject, the possibility of the gaze".[12]

Se la dis-locazione proposta da Eisenman punta prevalentemente a mettere in crisi i riferimenti concettuali attraverso i quali l'intelletto si appropria dello spazio, quella operata da Coop Himmelb(l)au mira a coinvolgere i sensi e il corpo. Da qui la

Media", pagg.24-25

12 Eisenman, "Visions' Unfolding:Architecture in the Age of Electronic Media", pag.25

realizzazione di congegni spaziali stridenti e antiergonomici e allo stesso tempo incuriosenti e coinvolgenti. Come nel caso della rimodellazione di un attico a Vienna (1983-1989) dove la nuova costruzione sembra un mostro meccanico che, come un parassita, si è posato su un palazzo ottocentesco. Un oggetto, però, che passata la prima reazione di fastidio, attiva inaspettate relazioni con il cielo, dislocando quindi l'osservatore verso una dimensione sublime che le architetture scatolari, invece, gli precludono. Oppure, come nel caso della fabbrica Funder 3 a St. veit-Glan in Austria (1988-1989) la disarticolazione dei volumi edilizi in piani e linee in aparente stato di precarietà e di disequilibrio mettono in uno stato di disagio che si può superare solo nel momento in cui ci si libera dall'idea accademica di ordine per godere di un paesaggio esploso e perciò ricco di sorprese.

Sempre sulla linea della dis-locazione si muove Daniel Libeskind, ma intendendola in senso metaforico, analogico e poetico. Per Libeskind, infatti, i segni architettonici si comprendono solo in relazione a una realtà altra: quella della storia, della musica, della poesia. Viceversa la storia, la musica, la poesia possono essere comprese solo se tradotte nei segni che caratterizzano lo spazio della nostra esistenza, cioè l'architettura. Tutti questi segni, che tra loro si richiamano in un vortice di rimandi, tessono la trama del mondo costituendone il significato (il significato è infatti la traduzione di un sistema di segni in un altro sistema di segni). Ma un significato che nei suoi aspetti ultimi ci sfugge perché, per quanta fatica noi facciamo ad organizzare una matrice di senso e a trovarne le radici, alla fine il quadro che riusciamo a ricavarne è sempre incompiuto, provvisorio, frammentato e disarticolato.

Ispirata dalla mistica ebraica, vi è nell'opera di Libeskind un aspetto criptico e esoterico. Ma anche il fascino di una visione

metafisica che maturà nel museo ebraico di Berlino, un'opera a cui Libeskind lavora sin dal 1989 ma che verrà inaugurata solo nel 1998.

Negli stessi anni in cui si sviluppano queste poetiche legate la decostruttivismo, emergono altre linee di ricerca meno disarticolate e più unitarie. Alcune, che puntano alla riscoperta della concretezza e della materialità dello spazio, altre – che esamineremo successivamente – di stampo minimalista, altre infine più orientate verso la dimensione tecnologica.

1.8 Tra gesto e percezione: Fuksas e Holl

Nel 1985 Massimiliano Fuksas si trasferisce a Parigi. Il trasferimento è motivato dalla ricerca di nuove occasioni professionali generate dal fatto che la Francia verso la fine degli anni ottanta vive una straodinaria stagione. Ad essere poste a concorso, oltre alle grandi opere volute da Mitterand, sono, infatti, anche le numerosissime opere pubbliche realizzate sia nell'area parigina che nelle altre realtà urbane. Nello stesso periodo Fuksas abbandona lo stile che ha segnato la sua produzione precedente caratterizzata da figure geometriche elementari organizzate in modo volutamente disequilibrato e frammentario. Lo stacco definitivo da queste forme, che preludono al decostruttivismo ma che per il loro aspetto iconico sono di derivazione postmoderna, avviene nel 1986 quando su invito di François Geindre, sindaco di Hérouville-Saint-Clair, Fuksas chiama Otto Steidle, William Alsop e Jean Nouvel per lavorare insieme alla costruzione della Torre Europea. I progettisti evitano di produrre un organismo unitario per accostare, impilandoli, i quattro progetti in modo casuale, sviluppando quella logica della sovrapposizione che nel 1983 aveva portato Tschumi e Koolhaas a sviluppare le loro proposte per il parco de

La Villette. Con i progetti successivi tra i quali il centro Culturale e la mediateca di Réze, Francia (1986-1991), , l'Ilot Candie Saint-Bernard a Parigi (1987-1996), il Collegio Saint-Exupéry a Noisy-le-Grand, Francia (1989-1993), la Facoltà di Diritto e di Scienze economiche a Limonges (Francia (1989-1996), Fuksas riconduce la progettazione all'interno di un'immagine unitaria, di un gesto progettuale unificante. Nello stesso tempo, utilizzando in ciascun progetto materiali diversi – dal vetro alle reti metalliche, all'acciaio corten, al rame, al legno-, sperimenta una architettura sensuale, carica di valori materici e cromatici. Punto culminante di questo approccio è il Museo dei Graffiti di Niaux, Francia (1989-1993) dove realizza, all'ingresso della grotta sede dei celebri dipinti preistorici, una passerella compressa tra due pareti taglienti di acciaio corten che ricorda la rappresentazione astratta di un animale preistorico o di una forza ancestrale che emerge dalla caverna. Mentre la ruggine che riveste l'acciaio, conferire all'oggetto una forte componente tattile e ne favorisce l'inserimento nel contesto naturale.

Anche per l'americano Holl il decostruttivismo va superato: "Deconstruction – afferma Holl riprendendo le parole di Mark Taylor – has finally run his course. We have tried to deconstruct, to fragment everything ad infinitum. What we need now is a philosophy of how to put things together. My insistence is on the value of the whole, especially for architecture".

Per raggiungere questo risultato Holl attua una strategia che ricorre insieme alla fenomenologia e ad un approccio concettuale.

L'approccio fenomenologico, che Holl dice di riprendere dalla filosofia di Maurice Merleau Ponty, lo porta a valorizzare i materiali, i luoghi, i colori e la luce. L'aspetto concettuale deriva dal cercare un concept guida a ciascun progetto dà unità alla composizione evitando così una progetazzione caotica e disordinata dove i vari

effetti si susseguirebbero senza un preciso filo conduttore.

Così, per esempio, nella casa Stretto a Dallas, Texas (1990-1992) il concept è ricavato da una composizione musicale del compositore Bèla Bartók, i cui quattro tempi a sua volta sono stati ispirati dall'osservazione del luogo caratterizzato da four existing dams.

Le opere più interessanti prodotte in questi anni da Holl, oltre alla casa Stretto sono le abitazioni a Fukuoka (1998-1991) e il D.E. Shaw & Co. Office and trading area a New York (1992). In entrambe Holl gioca sulla dialettica tra la semplicità dell'impianto e la varietà delle componenti. A Fukuoka realizzando ogni alloggio diverso dall'altro e articolando ciascuno attraverso un elegante sistema di quinte colorate e pivottanti che si ispirano all'ideale giapponese di uno spazio fluido e flessibile. A New York disegnando un atrio centrale illuminato da molteplici finestre da ciascuna delle quali traspare una luce di colore diverso.

1.9 La linea minimalista: Herzog & de Meuron

È nella Svizzera di lingua tedesca che, verso la fine degli anni ottanta, emerge quella che sarà la più decisa linea di ricerca antitetica alla decostruttivista. Ad accorgersene è il The Architectural Review che nel 1991 al fenomeno dedica un numero, introdotto da un articolo di Peter Buchanam.

"There is – sostiene il critico – an up and coming generation of architects whose work is a welcome relief after the fashionable formal excesses of the '80s. Some of them such as Jacques Herzog & Pierre de Meuron and the very un-Swiss Santiago Calatrava are starting to achieve near cult status internationally; others deserve to be better known. Except for Calatrava, most of these architects share a continuing fascination with Modernism, with its early

architecture and its contemporary art, both of which inspire a common concern to distil and express essentials".[13]

Le previsione si rivela esatta: nel giro di pochi anni il duo Herzog & de Meuron acquisterà enorme notorietà e lo stesso accadrà per almeno un altro degli architetti proposti nel numero: Peter Zumthor. Non minor fama arriderà allo spagnolo Calatrava, che però proprio perché persegue una ricerca diversa da quella rigorista e minimalista, analizzeremo in un prossimo paragrafo.

È nella seconda metà degli anni ottanta, con i Magazzini Ricola (1986-87), a Laufen, una cittadina vicino Basilea, che Herzog & de Meuron mettono a punto una strategia che supera l'approccio vernacolare che aveva caratterizzato la loro produzione precedente per puntare, con immagini più astratte e figurativamente più efficaci, all'involucro dell'edificio, a ciò che Robert Venturi avrebbe definito come il tema del "decorated shed". A tal fine propongono un parallelepipedo semplicissimo le cui facciate sono disegnate dalla sovrapposizione di pannelli in fibrocemento, disposti in maniera tale da ricordare il modo in cui all'interno sono stoccati i prodotti. Lo scostamento tra i singoli pannelli serve a consentire l'aerazione interna ma, interessando, nel progredire verso l'alto, fasce di altezze crescenti organizzate secondo le misure della sezione aurea, conferisce all'edificio una qualità che ricorda le sculture minimaliste. Lasciati in vista, i listelli di legno, i pannelli di fibrocemento e l'isolante richiamano la poetica dei materiali poveri delle architetture-sculture di Gehry, ma ne capovolgono i presupposti, orientando la ricerca non più in direzione decostruttivista ma in senso decisamente rigorista.

"I magazzini della Ricola – mi confesserà Antonio Citterio – furono per noi giovani una rivelazione. Ci mostravano che c'era un modo di procedere che non era quello oramai asfittico dello storicismo del post-modern e nello stesso tempo che non si perdeva negli eccessi della forma, come avveniva per i decostruttivisti".[14]

Negli edifici progettati intorno al 1989 la svolta annunciata dai Magazzini Ricola si concretizza con opere in cui il tema diventa sempre più chiaramente quello della pelle, dell'epidermide dell'edificio. Sono la cabina di segnalazione Auf dem Wolf a Basilea (1989-1994), gli edifici per uffici e Appartamenti Suva a Basilea (1988-1993), il centro sportivo Plaffenholtz a St. Louis, Francia (1989-1993), la Galleria Goetz a Monaco (1989-1992), l'edificio per appartamenti in Schützenmattstrasse (1991-1993). Sono caratterizzate da involucri pensati come se fossero opere d'arte e quindi giocati con le medesime tecniche messe a punto dagli artisti quali la decontestualizzazione, lo spaesamento, l'inganno percettivo, il salto di scala. La cabina di segnalazione Auf dem Wolf, per esempio, ricorda una pila elettrica, apparendo così un gigantesco inserto pop e, grazie ai delicati giochi chiaroscurali provocati dal diverso orientamento delle lamelle di rame che lo rivestono, una vibrante scultura minimalista. Le persiane dell'edificio sulla Schützenmattstrasse, che riprendono il disegno dei tombini di Basilea, creano una dislocazione percettiva causata dal fatto che ciò che ci si aspetta di trovare sul piano orizzontale del pavimento lo si trova su quello verticale della facciata. Le lastre serigrafate del centro sportivo Plaffenholtz – che riproducono, ingigantendola, la grana del calcestruzzo – giocano sull'equivoco che a decorare

13 Peter Buchanan "Swiss essentialists" in The Architectural Review no.1127 (January 1991), pag 19.

14 Conversazione con Antonio Citterio, avvenuta in occasione della redazione della monografia: Luigi Prestinenza Puglisi, Antonio Citterio (Roma: Edilstampa, 2006. Due edizioni: una in italiano e una in inglese). Citterio in quegli anni era impegnato a Weil am Rhein e quindi si recava spesso a Basilea.

un materiale visivamente povero è proprio il materiale stesso, ma mostrato ricorrendo ad una virtuale lente d'ingrandimento.

1.10 La line minimalista in Inghilterra, Francia e in Giappone

John Pawson già dai primi anni ottanta aveva realizzato opere schiettamente minimaliste: tra queste nel 1982 la ristrutturazione dell'appartamento dello scrittore Bruce Chatwin, un alloggio di 45 metri quadrati asceticamente arredato con pochi e selezionati oggetti.[15] Ma è con gli inizi degli anni novanta, che comincia a delinearsi anche in Gran Bretagna una linea alternativa sia a quella decostruttivista che a quella high tech, grazie ai lavori dello stesso Pawson, di Tony Fretton e David Chipperfield. Si manifesta soprattutto nella progettazione di spazi interni, case di abitazioni e negozi, attraverso una sintassi fatta di forme chiare ed elementari, in cui gli effetti decorativi sono limitati ai giochi della luce e del contrasto dei materiali, per esempio tra le superfici ad intonaco (spesso colorate bianche o sui toni del grigio) e altre in marmo, legno o cemento a faccia vista. Come per esempio nei negozi Equipment, disegnati da Chipperfield a Londra e Parigi (1991) dove gli unici colori brillanti sono quelli delle camicie, allineate lungo una diafana mensola, illuminata dal retro.

La Lisson Galleries a Londra (1992) di Tony Fretton è forse tra le opere più celebrate e riuscite di questi anni: si caratterizza per l'asciutto aspetto dei suoi esterni, disegnati da grandi pareti vetrate che conferiscono all'edificio un aspetto astratto, quasi fuori dal tempo. Yehuda Safran, nel recensirla su Domus, parla di una architettura rigorosa, attenta e profonda e non esita a ricordare l'affermazione di

15 La storia di questo progetto si trova in "Thinking up against a wall" in Domus no.901 (March 2007), pagg.68-71.

Mies van der Rohe secondo il quale: "In my opinion only a relation that touchs the essence of time can be real".[16]

Anche in Francia a partire dalla seconda metà degli anni ottanta si delinea una linea di ricerca che tende alle forme essenziali. A precorrerla, con la sua consueta capacità di anticipazione, è Jean Nouvel. Le opere da lui eseguite in questi anni manifestano un crescente interesse per il tema della trasparenza che porterà al progetto per la Tour sans Fins per il quartiere La Défence a Parigi (1989), una torre la cui sommità quasi si dissolve nell'atmosfera circostante, all'edificio per Les Thermes Hotel and Spa a Dax, Francia (1990-1992), alla fabbrica Cartier a Villeret, Svizzera (1990-1992) e, più tardi, alla Fondazione Cartier a Parigi (1994), un edificio che – come vedremo nel prossimo capitolo – attraverso un sistema di quinte di vetro, insieme trasparenti e riflettenti, cercherà di rendere tangibile il tema della scomparsa dell'oggetto architettonico.

Meno carico di valenze atmosferiche è il minimalismo di Dominique Perrault. Questi già con l'École Superérieure d'ingénieurs en Électronique et Électrotechnique (ESIEE) a Noysy le Grand, Francia (1984-1987) aveva proposto in edificio la cui forma si riduceva ad un grande piano inclinato a cui si agganciavano i corpi lineari dei laboratori. È tuttavia nell'Hôtel Industriel Jean Baptiste Berlier a Parigi (1986-1990) che realizza una scatola vetrata la cui semplicità si pone in netta antitesi con le forme complesse degli architetti decostruttivisti. Il suo obiettivo, come nota Fréderéric Migayrou, è giungere ad un grado zero della forma caratterizzato da un "neutral state that precedes and conditions all

16 Yehuda Safran "Tony Fretton. Lisson Gallery a Londra" in Domus, no. 738 (May 1992), pag.44

expression".[17] In pratica ciò si concretizza in un edificio-vetrina che mostra in trasparenza i suoi spazi interni occupati da una quarantina di imprese. L'immagine dell'edificio, conseguentemente, pur rimanendo sempre la stessa a livello di involucro, è destinata a cambiare nel tempo in relazione alla storia dei propri abitanti e dei loro aggiustamenti. Nel 1989 Perrault vince il concorso per la realizzazione della Biblioteca nazionale di Francia. Il progetto, un grande vuoto centrale delimitato da quattro torri d'angolo con pianta ad L, sarà completato nel 1995.

La passione per le forme semplici, investe anche Bernard Tschumi che tra il 1990 e il 1991 realizza a Groningen un padiglione in cui, se si esclude il pavimento inclinato appoggiato su alcuni setti di cemento, pareti, coperture e strutture portanti sono in vetro. È uno dei punti di partenza di una ricerca che tende alla costruzione di contenitori neutri – zero-degree envelopes-, dove l'architettura tende quasi a scomparire.

In Giappone la linea minimalista ha due esponenti che perseguono ricerche tra loro antagoniste: Toyo Ito e Tadao Ando.

Per il primo, come abbiamo visto, la trasparenza e la leggerezza sono il portato della IT revolution e del suo conseguente processo di smaterializzazione del reale. Per il secondo, la cui ricerca inizia sin dalle prime opere degli anni settanta, la riduzione formale è invece un espediente per realizzare spazi ascetici, essenziali e qualitativamente eccelsi, ispirati all'imperativo del quasi nulla miesiano, che si contrappongono a quelli, sempre più privi di senso, di un mondo caotico, che proprio perché è dominato dalle nuove tecnologie,è caotico, inautentico e consumista. Da qui un certo carattere retorico, classicista e monumentale che compromette

17 Frédèric Migayrou "Notes on the Architecture of Dominique Perrault" in El Croquis no.104 (2001), pag.259

le sue opere, anche quelle migliori dove però fortunatamente l'architettura si confronta con la natura circostante, quasi sparendo in essa e assorbendone, grazie a studiati tagli, la luce.

Sarà un architetto che ha fatto il proprio apprendistato con Toyo Ito, Kazuyo Seijma, a trovare, nei primi anni novanta, una terza strada al minimalismo giapponese: estranea dalle tentazioni tecnologiche e, allo stesso tempo, lontana dal monumentalismo di Ando. La sperimenta con il Saishunkan Seiyaku Women's Dormitory a Kumamoto, Giappone (1990-1991), un edificio caratterizzato da forme elementari accostate tra loro secondo una logica additiva, quasi diagrammatica che ricorda quella dello spazio astratto dei fumetti: dove le relazioni tra parti sono essenziali, dove gli oggetti sono ridotti ad alcune caratteristiche primarie ed elementari – quali il colore e la forma geometrica – e dove l'assenza di punti di riferimento o nodi qualitativamente rilevanti porta alla realizzazione di uno spazio omogeneo e isotropo in cui, come nei videogiochi, è consentita una ampia libertà di movimenti, teoricamente in tutte le direzioni. Dove, infine, è azzerata qualsiasi volontà espressiva o stilistica. Una ricerca questa che sarà rilanciata da Koolhaas nel concorso, bandito nel 1992, ed organizzato dalla rivista Japan Architect nel quale propone di realizzare una House with no Style, che aspira all'anonimato.

1.11 Sviluppi dell'high tech

Lanciato negli anni settanta e consolidatosi lungo la prima metà degli anni ottanta, l'High Tech, continua in questi anni la propria opera di diffusione, ma articolandosi secondo declinazioni tra loro molto diverse: vanno da quella neo-organica di Santiago Calatrava a quella neo-umanista di Renzo Piano a quella più giocosa di William Alsop.

Lo spagnolo Santiago Calatrava si impone all'attenzione

internazionale con la Hall della Stazione di Lucerna, Svizzera (1983-1989) e la Stadelhofen a Zurigo (1983-1990). Richiamano alla mente le avvolgenti forme dell'architettura degli anni cinquanta e sessanta sperimentate da Eero Saarinen, Jorn Utzon, Felix Candela e le forme neogotiche e neo-organiche di Antoni Gaudì.

In particolare, la Stadelhofen a Zurigo è una stazione ferroviaria scandita da leggere pensiline in ferro che ricordano le articolazioni di un organismo vivente fissate in un momento di equilibrio e, nella zona adibita a galleria commerciale, le viscere di un animale preistorico ritmate da una possente struttura ad archi ribassati in cemento armato.

Affascinato dalla natura, dalle cui strutture trae costantemente ispirazione, Calatrava sperimenta anche arditi dispositivi mobili: come per esempio nel padiglione del Kuwait all'Expo 92 di Siviglia la cui copertura, fatta di travi lignee sagomate, può assumere infinite posizioni intermedie tra quella chiusa e quella aperta o nel concorso per l'ampliamento e la ristrutturazione del Reichstag di Berlino (1992) dove prevede sopra la sala dell'assemblea plenaria un soffitto in vetro che si può aprire per consentire al pubblico di seguire le sessioni parlamentari. Dove Calatrava raggiunge però la massima intensità poetica è nel disegno dei ponti quali l'Alamillo a Siviglia (1987-1992) o il La Devesa a Ripoli, Spagna (1989-1991) con strutture eleganti e asimmetriche che danno dell'equilibrio una immagine dinamica.

Ad essere poco rappresentato dall'etichetta High Tech è anche Renzo Piano che già nel 1986 ha concluso il Museo de Menil a Houston con il quale ha voluto mostrare che un'opera tecnologicamente innovativa può utilizzare materiali tradizionali quali il legno e ricorrere, non meno di quelle antiche, a delicati effetti di luce. Tra il 1987 e il 1990 si presenta a Piano l'occasione

di realizzare l'Istituto per la ricerca e il coordinamento acustico-musicale (IRCAM). L'edificio, che sorge proprio accanto al centro Pompidou di Parigi rinnega l'estetica degli impianti in vista e delle ampie superfici vetrate: è in gran parte interrato mentre la parte realizzata fuori terra, che si inserisce con molta discrezione all'interno dell'isolato storico, è rivestita da elementi in cotto, sia pur modernamente disegnati. Unico ricordo di una certa componente futurista tipica dell'High Tech è l'ascensore la cui cabina vetrata è lasciata a vista e otto tubi bianchi del condizionamento, allineati e ben ordinati, che fuoriescono dal piano stradale.

Il distacco diventa ancora più deciso con le opere successive, quali il progetto per l'esposizione Internazionale Cristoforo Colombo '92 a Genova (1988-1992), il Laboratorio di ricerca Unisco Workshop a Vesima, Italia (1989-1991) e quelle che realizzerà più tardi: il terminal passeggeri dell'aeroporto di Kansai, Osaka, Giappone (1988-1994), il museo della scienza e della tecnica di Amsterdam (1992-97), la chiesa di Padre Pio a San Giovanni Rotondo, Italia (1991-2004), il complesso di Potzdammer Platz a Berlino (1992-2000), il centro Jean Marie Tjbaou per la cultura Kanak, Noumea, Nuova Caledonia (1992-1998).

Nonostante si tratti di opere tra loro molto diverse sono tutte accomunate dalla volontà di umanizzare la tecnologia, di recuperare i materiali ma anche le atmosfere del passato, di mediare tra vecchio e nuovo ma senza mai rinunciare all'innovazione e cadere nella trappola della nostalgia.

Anche Norman Foster, Richard Rogers, Michael Hopkins e Nicholas Grimshaw che possiamo considerare come i rappresentanti più canonici dell'High Tech, in questi anni sperimentano un approccio meno hard e più sofisticato, sia per rapportarsi con il contesto sia per orientarsi verso una direzione più ecologicamente

responsabile: il Soft Tech.

Norman Foster, per esempio, tra il 1989 e il 1991 realizza le Sackler Galleries alla Royal Academy of Arts a Londra mostrando come una struttura contemporanea, leggera e trasparente, può contribuire a rifunzionalizzare e valorizzare una antica. Esperimento che ripete con successo con il Carrè d'Art a Nîmes, Francia (1987-1993) dove inserisce, in pieno centro storico e di fronte a un tempio romano, un centro culturale di cinque piani fuori terra ed altrettanti interrati. Grazie al disegno semplicissimo, quasi classico, delle facciate vetrate e all'inserimento di un alto portico sorretto da esili colonne, l'edificio dialoga felicemente con quello romano, dimostrando così che le accuse dei detrattori dell'high tech, fondate sull'idea che questo stile sia necessariamente freddo e acontestuale, possono essere infondate. Sempre tra il 1989 e il 1991 realizza a Tokyo il Century Tower che segna, rispetto al più macchinoso Hong Kong and Shangai Banking Corporation Headquarters a Hong Kong (1981-1986), un momento di semplificazione formale. Semplificazione che viene ribadita nella elegante struttura del London's Third Airport a Stansted nell'Essex (1987-89), sostenuta da lunghe e slanciate aste che, insieme, compongono una maglia reticolare basata su moduli quadrati.

Più caratterizzati da un punto di vista espressivo sono gli edifici che in questi anni realizza Richard Rogers. Tra i progetti eseguiti spiccano la Kabuki-cho Tower a Tokyo (1987-1993) e i Channel 4 Headquartes a Londra (1990-1994) e il tribunale per i diritti umani a Strasburgo, Francia (1989-1994). Tra quelli non eseguiti il Tokyo Forum a Tokyo (1990) una complessa macchina architettonica che ospita tre grandi sale sospese, raggiungibili mediante scale mobili e ascensori panoramici, le quali, a loro volta, fungono da copertura ad ampi spazi destinati alla vita cittadina

e vivificati da negozi, caffè, cinema, ristoranti, spazi espositivi, laboratori musicali e teatrali.

1.12 Post Modernism e linee moderniste tradizionaliste

Se nei cinque anni che vanno dal 1988 al 1992 emergono alcune linee di ricerca, altre si esauriscono e altre ancora si consolidano.

Ad esaurirsi è il postmodern che però continua a produrre opere, alcune di un certo interesse. Tra queste, sicuramente la più interessante è la Sainsbury Wing della National Gallery a Londra (1986-1991) di Venturi, Scott Brown & associates. L'incarico a Robert Venturi e a Denise Scott Brown nasce dopo che il Principe Carlo bolla un'ipotesi di Ahrends, Burton & Koralek come "a monstruos carbuncle on the face of a much-loved and elegant friend".[18] La scelta dei due architetti americani è ricostruire una quinta in stile non dissimile da quella dell'adiacente museo eliminandone un pezzo con un taglio deciso, in prossimità dell'ingresso, per denunciarne il carattere moderno. Una scala monumentale all'interno, non priva di ironici riferimenti al passato,

18 La frase è pronunciata il 30 maggio 1984 durante la celebrazione per il centocinquantesimo anniversario del Royal Institute of British Architects (RIBA). Alla presa di posizione (da quel momento conosciuta come il Monstrous Carbuncle Speech) seguono altre iniziative quali la pubblicazione del libro A Vision of Britain. A Personal View on Architecture (London e New York: Doubleday, 1989) nel quale il Principe enuncia i dieci punti che caratterizzerebbero la buona architettura. Sono: place, hierarchy, scale, harmony, enclosure, materials, decoration, art signs and lights, community. Sempre nel 1989 promuove la Summer School in Civic Architecture a Oxford e a Roma, che nel 1992 si trasforma nel Prince's of Wales's Institute of Architecture. Nel 1994 uscirà la rivista Perspectives on Architecture. Per un approfondimento e una valutazione critica sulle origini di queste vicende: Prince Charles and the Architectural debate in Architectural Design n.5-6 (1989).

porta alle sale superiori.

Completato nel 1990 (il progetto è del 1985) è la neus Haas Haus a Vienna di Hans Hollein, un edificio esuberantemente contemporaneo ma non per questo privo di riferimenti all'architettura tradizionale viennese e alla logica dell'eccesso e della sovrabbondanza tipica del gusto postmodern.

Sempre nello stesso anno si inaugura la Cité de la Musique a Parigi (1984-1990) di Christian de Portzamparc che bene ne rappresenta la volontà di evitare edifici giganteschi per proporre composizioni urbane equilibrate di edifici più piccoli articolate in maniera tale da evitare rigide gerarchie o composizioni monumentali.

Di Arata Isozaki è il Disney Building a Orlando, Florida (1987-1991), un macrogiocattolo composto da stereometrici volumi vivacemente colorati culminanti con una gigantesca ciminiera che funge da hall di ingresso.

Negli stessi anni Aldo Rossi, oramai divenuto una star internazionale tanto che nel 1990 gli viene attribuito il premio Pritzker, completa l'hotel Il Palazzo a Fukuoka, Giappone (1987-1989), ed è al lavoro per il museo Bonnefanten a Mastricht, Olanda (1990-1994), l'ampliamento per l'aeroporto di Linate a Milano, Italia (1991-1993), gli uffici della Walt Disney Corporation a Orlando, Florida (1991-1996), l'isolato della Schültenstrasse a Berlino (1992-1998), edifici tutti composti accostando tra loro frammenti tratti da un immaginario che si ispira alle forme, spesso archetipiche, della città del passato.

C'è anche un approccio che pur, riducendo al minimo le concessioni al post modernism, ha cercato di coniugare ricerche risalenti alla tradizione del movimento moderno con linee di ricerca più conservatrici, tese a recuperare il rapporto con l'architettura del passato o con le tradizioni costruttive locali.

Vi appartengono lo spagnolo Rafael Moneo, il portoghese Alvaro Siza, lo svizzero ticinese Mario Botta e l'italiano Vittorio Gregotti. Presenti da tempo sulla scena architettonica (Botta, che è il più giovane, ha vissuto in pieno la stagione postmoderna) si pongono in opposizione al decostruttivismo e a quelle che reputano le effimere mode del momento. Al di là di quello che può essere l'interesse specifico delle loro architetture, fungono da elementi di coagulo della protesta. Ma mentre Botta e Gregotti lo faranno da posizioni sempre più conservatrici e, a tratti, reazionarie. Siza e, soprattutto Moneo – che mostrerà un atteggiamento più aperto, prammatista e a tratti sperimentale – diventeranno rispettivamente in Portogallo e in Spagna il punto di riferimento di una generazione più giovane che, sebbene critica rispetto agli eccessi formali delle mode postdecostruttiviste, cercherà di aggiornare il proprio linguaggio architettonico.

Negli stessi anni registriamo, infine, l'attività di professionisti che realizzano opere di qualità, laterali rispetto alle tendenze del momento ma non per questo meno significative. Tra questi emergono Richard Meier e Ieoh Ming Pei. Il primo con opere quali il The Hague City Hall and Central Library a The Hague (1986-1995), i Royal Dutch Paper Mills Headquarters, Hilversum, Olanda (1987-1992), i Canal+ Headquarters a Parigi (1988-1992) continua a sperimentare il proprio linguaggio fatto di forme tratte dal vocabolario purista del primo Le Corbusier. Il secondo, dopo aver realizzato l'ampliamento della piramide del Louvre (1982-1989) e l'elegante Bank of China a Hong Kong (1982-1989), è attivo con numerosi progetti tra i quali il Miho Museum a Kyoto, Giappone (1991-1998) dove il tema principale è l'inserimento dell'oggetto architettonico nel contesto naturale.

1.13 L'eredità del decostruttivismo

Il fenomeno di gran lunga più rilevante e controverso degli anni che vanno tra il 1988 e il 1992 è stato il decostruttivismo. Non è azzardato affermare che proprio questo fenomeno, paradossalmente non abbracciato da alcun architetto in particolare, abbia dato uno straordinario impulso all'architettura contemporanea. Il decostruttivismo ha, infatti, portato un'intera generazione di giovani progettisti a reinteressarsi della ricerca spaziale, mettendo da parte gli eccessi iconici del post modern e rielaborando una figurazione in grado di dare forma agli aneliti di libertà e di sperimentalità della società contemporanea. Merito del decostruttivismo è stato anche aver prodotto una stagione di riflessione teorica senza precedenti e stimolato un acceso dibattito che ha portato all'elaborazione di linee di ricerca contrastanti e alternative. Motivo per il quale è difficile condividere il giudizio di coloro per i quali è stato un formalismo tra i tanti, la degenerazione del post modern, uno stile eccessivo, se non la negazione dell'architettura.[19] Qualunque giudizio si decida di dare del fenomeno è innegabile che uno dei meriti degli architetti decostruttivisti, sia stato l'aver riscoperto, recuperandole dalla tradizione dell'avanguardia, o introdotto, inventandole ex novo, nuove tecniche di progettazione dello spazio facendole diventare un patrimonio comune della ricerca architettonica, anche non decostruttivista. Tra queste la sperimentazione su l'in between; sulle piegature e sul cambiamento del punto di vista; sulle dinamiche della metropoli contemporanea; sulle deformazioni, vibrazioni ed oscillazioni; sulle nuove relazioni intercorrenti tra costruito e natura; sull'esasperazione degli opposti al fine di stimolare la percezione dell'osservatore; su un rapporto più coivolgente tra il corpo e l'architettura.

Merito del decostruttivismo è stato, inoltre, aver mostrato – dopo il conformismo postmodernista che privilegiava stucchi, pietre e mattoni – che qualsiasi materiale, dal bandone metallico ai pannelli di truciolato alle reti di plastica per delimitare i cantieri, può essere adoperato con successo. È difficile pensare alle stesse ricerche minimaliste sulla pelle degli edifici senza questa premessa anticlassicista e liberatoria.

A partire dal 1993, come vedremo nel capitolo successivo, il decostruttivismo sarà dichiarato superato anche da coloro che ne erano stati più fortemente influenzati. Tuttavia, sia perché le sue tecniche di progettazione continueranno ad essere utilizzate – e molti giovani architetti riconosceranno esplicitamente il loro debito – sia perché saranno completati edifici la cui ideazione risale proprio a questi anni, non cesserà di esercitare il suo influsso, se non altro sino all'ottobre del 1997 quando con un fragore mediatico senza precedenti sarà inaugurato il museo Guggenheim di Bilbao di Gehry o il gennaio del 1999 quando sarà il turno del museo ebraico di Berlino di Libeskind.

19 Per Vittorio Magnano Lampugnani, per esempio: "Il contributo culturale centrale del decostruttivismo entra in una insanabile contraddizione con i compiti fondamentali dell'architettura". Voce "decostruttivismo" in: Vittorio Magnano Lampugnani, Lexicon der Architektur des 20. Jahrhunderts (Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1998), tradotto per l'edizione italiana ampliata, rivista e aggiornata: Dizionario Skira dell'architettura del Novecento (Milano:Skira, 2000).

Parte 4 capitolo 2

Nuove direzioni: 1993-1997

2.1 La svolta del 1993

Nel 1993 il decostruttivismo entra in crisi. A liquidarlo è un fascicolo monografico della rivista Architectural Design, Folding in Architecture, guest edited da Greg Lynn. "Deconstruction has done is job" dichiara, nell'introduzione, Kenneth Powell.[20] E con lui concordano gli altri critici chiamati a partecipare alla redazione del numero.

A segnare la svolta sono i cambiamenti che si registrano nel campo degli interessi filosofici. Derrida è oramai passato di moda. Si scoprono altre teorie filosofiche: le pieghe di Deleuze, la morfogenesi di René Thom, le scienze della complessità propugnate dai teorici del the Santa Fe Institute. Inoltre, assistiamo a un cambiamento del gusto che induce a superare la frammentazione, gli angoli acuti e le linee spezzate per estetiche che puntano al tema della continuità attraverso il ritorno della linea curva ripresa, secondo l'insegnamento di Deleuze, dal barocco. Quindi non la figura ideale del cerchio, amata per la sua perfetta semplicità dai trattatisti rinascimentali, ma le morbide e avvolgenti pieghe dei

20 Kenneth Powell, "Unfolding Folding" in Architectural Design, "Folding in Architecture" (revised edition, 2004), pag.23.

panneggi delle statue e gli avvitamenti spaziali delle architetture del seicento. Sono questi, infatti, i riferimenti più appropriati per una cultura che ama giocare con i temi della complessità, dell'ineffabile, della dialettica tra caos e ordine. Afferma Greg Lynn:"For the first time perhaps, complexity might be aligned with neither unity nor contradiction but with smooth, pliant mixture" e, più oltre: "Where Deconstructivist Architecture was seen to exploit external forces in the familiar name of contradiction and conflict, recent pliant projects by many of those architects exhibit a more fluid logic of connectivity".[21]

Due sono gli architetti, riconosciuti come precursori della nuova tendenza: Frank Gehry e Peter Eisenman.

Del primo viene apprezzato il museo Vitra a Weil am Rhein, completato nel 1989. Del secondo il progetto per il Rebstock Park, del 1990-1991.Entrambi fanno ampio uso delle linee curve. Il primo per giungere ad una concezione scultorea, in cui l'oggetto, pur richiamandosi alle forme del paesaggio, se ne stacca decisamente. Il secondo per immergersi nella natura, attivando una relazione più empatica e meno aggressiva. Entrambi le strade saranno battute dalle sperimentazioni successive: la prima porterà ad edifici fortemente caratterizzati dal punto di vista plastico, la seconda alla landscape architecture.

In ogni caso, per procedere, si abbandonano i vecchi metodi di progettazione basati sul disegno manuale per affidarsi a quello informatizzato del calcolatore. A rendere necessarie le nuove tecniche è la complessità delle configurazioni spaziali ottenute ricorrendo al folding nonché il bisogno di abbandonare l'empirismo che in

21 Greg Lynn, "Architectural Curvilinearity, The Folded, the Pliant and the Supple" in in Architectural Design, "Folding in Architecture" (revised edition, 2004), pag.24 e pag.26

altri periodi storici, e in particolare negli anni sessanta, avevano caratterizzato le ricerche sulle forme morbide e avvolgenti. Ciò è reso oltretutto possibile da un mercato che anno dopo anno propone computer più potenti a costi ridotti e alla parallela diffusione di software sempre più sofisticati, in grado di gestire la manipolazione tridimensionale di superfici e volumi complessi.[22]

A favorire la nascita di una nuova generazione di progettisti nati con il computer[23] provvederà, infine, un'iniziativa presto emulata da altre università: Bernard Tschumi, dal 1988 preside della Columbia University's Graduate School of Architecture, Planning, and Preservation di New York, nel 1994 introdurrà i primi "paperless design studios" affidandone l'insegnamento a Greg Lynn, Hany Rashid e Scott Marble.

Contribuiranno a diffondere, soprattutto tra i giovani architetti, quella che Jeffrey Kipnis in uno dei saggi apparsi nel numero di AD del 1993, ha battezzato come architettura della DeFormazione. Si affianca ad altre sperimentazioni precedenti anch'esse stimolate dalla riflessione sulle nuove tecnologie. Sono quelle che ipotizzano un'architettura leggera e trasparente che progetta la propria scomparsa. Quelle che puntano a trasformare le facciate degli edifici in schermi su cui si proiettano fatti ed eventi. Quelle che progettano architetture che mutano con il variare dei flussi comunicativi.

A queste direzioni di ricerca, occorre affiancarne una ultima, che si svilupperà nella seconda metà degli anni novanta, generata dai

22 Una storia dello sviluppo dei nuovi software si trova nel capitolo "New Tools on the Trade" del libro di John K. Waters: Blobitecture, Waveform Architecture and Digital design (Gloucester: Rockport Publishers, 2003), pagg.50-63.

23 Christian Pongratz, Maria Rita Perbellini, Nati con il computer. Giovani architetti americani (Torino: Testo&Immagine, 2000). Pubblicato in inglese con il titolo: Natural Born Caadesigners, Young American Architects (Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2000)

sempre più complessi modelli virtuali gestiti dai computer. Consiste nell'ideare e realizzare simulazioni digitali di spazi particolarmente complessi e a più dimensioni. Come nel caso della Transarchitettura di Marcos Novak, proiettata a scoprire nuovi territori del nostro cervello. O nei lavori di Diller + Scofidio e degli stessi Asymptote che immettono frammenti di virtualità all'interno della realtà di tutti i giorni: per esempio, inserendo telecamere collegate a monitor che fanno vedere oltre lo spazio fisico concessoci dall'architettura o proiettando grafici sul pavimento che rendono immediatamente percepibile in forma tridimensionale dati e informazioni relativi al luogo.

2.2 Edifici esplosivi

Completata nel 1994 la Vitra Fire Station a Weil am Rhein in Germania di Zaha Hadid riscuote un coro pressoché unanime di consensi. Joseph Giovannini su Architetture scrive: "This building tricks the eye and body into feeling sensations of Einsteinian speed".[24] Ziva Freiman su Progressive Architecture: "the ostensibly dynamic building, executed as it is with great precision, inspires rather restful contemplation".[25] Michael Mönninger su Domus ne parla come di una delle pietre miliari della storia dell'architettura.[26]

L'incarico nasce da una serie di coincidenze. Rolf Fehlbaum, il direttore della Vitra, a seguito di un servizio apparso su Vogue, contatta la Hadid per realizzare dei mobili. Da qui un suo viaggio a

24 Joseph Giovannini, "Zaha Hadid" in Architecture (September 1993), pag.69.

25 Ziva Freiman, "The Concrete Evidence" in Progressive Architecture (August 93), pag.54

26 "Small-scale buildings often become milestones in the history of architecture" in Michael Mönninger, "Zaha M.Hadid. Fire Station, Weil am Rhein" in Domus, 752 (September 1993), pag.60.

Londra a visitare lo studio dell'architetto, ricambiato da una visita di quest' ultima in Svizzera. Dopo qualche mese arriva la proposta di realizzare un piccolo edificio di 800 mq. su due piani per ospitare cinque automezzi e un massimo di 24 pompieri che devono vigilare sulle attrezzature produttive e i depositi dei mobili della Vitra, altamente infiammabili. Nato per scopi utilitari, quale appunto la prevenzione antincendio, sarebbe occasionalmente servito anche come locale per attività espositive, di promozione e di incontro.

Obiettivo: realizzare un edificio di notevole valore architettonico che avrebbe affiancato la fabbrica progettata da Nicholsas Grimshaw e il museo di Frank O. Gehry, in corso di costruzione (gli edifici di Alvaro Siza e Tadao Ando sono successivi).

Eseguita in cemento armato e costata 2.6 milioni di marchi, la stazione, sebbene non rappresenti nulla di particolare, può essere paragonata agli aerei starfighter, ai motoscafi, a un ponte sul punto di crollare, a una astronave in procinto di esplodere. Ma l'immagine più convincente la suggerisce la Hadid: è una struttura che vibra come la campana di allarme dei vigili, nel momento in cui entra in funzione. "The whole building is frozen motion, suspending the tension of alertness, ready to explode at any moment".[27]

Completamente dissimile dal Moonsoon restaurant, tanto da sembrare disegnata da un'altra mano, la stazione Vitra, in realtà presenta una medesima sensibilità scenica, anche se questa volta proiettata verso l'organizzazione degli spazi esterni. L'edificio, infatti, funge insieme da recinto verso l'esterno e da quinta rispetto alla viabilità interna che riorganizza attraverso disallineamenti e cambi di prospettiva.

Vi è, inoltre, una medesima logica fondata sull'evidenziazione

27 In Zaha Hadid, Zaha Hadid. The Complete Buildings and Projects (London: Thames and Hudson Ltd., 1998), pag.64

dell'incontro-scontro di principi opposti.

Innanzitutto tra l'unità della composizione e la molteplicità degli elementi costitutivi; ciascuno dei quali è evidenziato e trattato con cura specifica. Spiccano, in particolare, tre elementi longitudinali che sembrano essere originati dalla vibrazione – verso destra, verso sinistra e verso l'alto – di un unica massa lineare e la tettoia che riorizzontalizza la composizione, bloccandone il movimento ascendente ma aprendo l'intera costruzione verso ulteriori direzioni.

La seconda opposizione è tra volume e piano. L'edificio é più che una composizione di linee; è un gioco di volumi che si intersecano l'uno con l'altro. Ma i volumi, se si osserva bene, sono ottenuti dalla piegatura di piani, che per quanto ammorsati, piegati e tormentati, non perdono mai le loro caratteristiche planari, cioè, in ultima istanza, il loro dinamismo.

La terza opposizione è tra pesantezza del cemento armato, grave, materico, scultoreo e la leggerezza di un'energia immateriale, resa possibile proprio a partire dalla caratteristica fondamentale del calcestruzzo che è quella di eliminare le duplicazioni tra struttura e rivestimento, e quindi di attivare una poetica della sottrazione, in cui i segni siano ridotti alla loro pura essenzialità con conseguente scarnificazione dei volumi trasformati in pure linee forza.

Nel 1995 Zaha Hadid, anche grazie al successo della Stazione dei pompieri, è già una star. Tra i progetti di questo periodo è particolarmente interessante quello per la riqualificazione di una delle aere più pregiate e frequentate di New York, in prossimità di Times Square, tra la 8th Avenue e la 42th Street: previste nei due isolati altrettante piastre commerciali sormontate rispettivamente da un grattacielo di 22 piani e uno di 45. Il più basso è caratterizzato da un involucro semplice, quasi elementare, e si inserisce, come elemento di ordine, all'interno del contesto urbano. Il più alto ha,

invece, una forma frammentata, data dall'alternarsi di pareti vetrate e pareti opache su cui possono inserirsi i luminosissimi schermi e cartelloni pubblicitari che caratterizzano Times Square. Le pareti vetrate caratterizzano le funzioni residenziali, le opache individuano gli spazi di servizio gestibili anche con la luce artificiale quali le aule per conferenze, le sale per banchetti, la palestra, la piscina.

La frammentazione in blocchi dell'edificio, oltre a permettere l'alternarsi di vetri e insegne pubblicitarie, si riflette nel vertiginoso atrio interno a tutta altezza. Su questo affacciano, in un disordine controllato, spazi privati e pubblici ricreando così all'interno dell'edificio la vitalità dei flussi di persone e attività che, all'esterno, caratterizza l'ambiente urbano newyorkese.

La medesima strategia adoperata per 42nd Street Hotel, di scomposizione della forma in unità elementari e, poi, ricomposizione in un nuovo organismo tipologicamente innovativo, la Hadid la applica nel progetto per la Boilerhouse Extension del Victoria and Albert Museum (1996) e, poi, nel progetto per il Contemporary Arts Centre a Cincinnati che sarà realizzato e inaugurato nel 2003. Con la differenza che in questi lavori le unità elementari vengono assimilate ai pixel, cioè a quei minuti frammenti di luce che componendosi e ricomponendosi permettono agli schermi dei televisori e di produrre un interrotto flusso di immagini che completano uno spazio architettonico, caratterizzato dalla flessibile e ampia piazza coperta che accoglie i visitatori (urban carpet), dalla varietà degli spazi espositivi sospesi in aria, in modo da offrire, con i loro strani incastri, inusitate prospettive (jigsaw puzzle) e un doppio sistema di facciate che realizza uno strato-cuscinetto tra interno e esterno che può avere insieme il valore di membrana, di interfaccia, ma anche di forma in sé e per sé autonoma (skin/sculpture).

L'Habitable Bridge sul Tamigi a Londra (1996), infine, trasforma la tipologia del ponte in un doppio sistema di linee forza, concretizzate da cluster di elementi longilinei posti sui due versanti del fiume. Questi, ospitando attività commerciali e culturali, generano tra di loro una intensa attrazione che mette in collegamento fisico e ideale le due parti di città altrimenti separate. Nello stesso tempo i percorsi, disposti su varie quote e orientati secondo mutevoli direzioni, offrono nuove aperture allo spazio naturale e allo skyline artificiale

2.3 Tra Los Angeles, Graz e Barcellona

È almeno dal 1972, quando ad opera di Ray Kappe viene fondata la scuola di architettura SCI-Arc, che a Los Angeles si delinea un comune sentire. A Los Angeles fanno tappa Coop Himmelb(l)au e Archigram. E negli anni novanta, oltre a Frank O. Gehry, opera una generazione di giovani sperimentatori: Tom Mayne, Michael Rotondi, Eric Owen Moss, Frank Israel (1945-1996) Michele Saee (1956). Morphosis è uno studio angelenoi cui partner sono Tom Mayne e Michael Rotondi. Si è fatto notare per alcune piccole realizzazioni, soprattutto interni, completate durante gli anni ottanta. Sono tutte caratterizzate da forme decise e taglienti, dall'uso di materiali industriali (lastre di ferro corten, griglie metalliche, putrelle imbullonate e lasciate a vista), da incastri tra geometrie diverse che portano alla costituzione di spazi esplosi oppure sincopati e frammentati. Coerente con una ricerca che in questi anni stanno perseguendo anche altri protagonisti quali Zaha Hadid e Coop Himmelb(l)au, Morphosis preferisce al bello l'intenso, all'armonia l'energia, perseguendo così un'estetica del sublime che lo porta a mettere in scena forze e tensioni. È quanto

è stato definito Dead Tech,[28] cioè una poetica dell'High Tech dopo il disastro atonico. Con la precisazione però che mentre il termine suggerisce uno stato di devastazione qui l'obiettivo è, all'opposto, di alludere alla tensione e carica vitale della materia durante la deflagrazione.

Realizzata tra il 1994 e il 1997 la Sun Tower a Seul, Corea è la prima opera importante dello studio. Nasce dalla scontro all'interno di uno stessa sagoma, di due torri di dieci piani di altezza destinate a due committenti diversi che condividono una hall comune. La complessa e a tratti caotica volumetria dell'insieme è esaltata dall'uso di una lamiera traforata che, come una pelle, riveste l'edificio determinando effetti di trasparenza che la alleggeriscono. Di sera, grazie alla luce artificiale proveniente dall'interno, la torre diventa un gigantesco billboard, un landmark urbano.

Tra il 1992 e il 1996 Morphosis è impegnato con la Blades Residence a Santa Barbara, California una residenza unifamiliare abilmente frammentata in nuclei. È un esempio di landform architecture un approccio sul quale Mayne sta riflettendo da tempo. Consiste in opere che diventano esse stesse landscape e pertanto aboliscono la contrapposizione tra figura e sfondo, tra edificio e contesto, tra artificio e natura.

Eric Owen Moss, che con Morphosis è il più importante punto di riferimento della nuova architettura angelena, deve molto della sua fama ai numerosi interventi che esegue a Culver City, una area industriale abbandonata di Los Angeles. Ad affidarglieli sono Frederick e Laurie Samitaur Smith, due committenti illuminati, che intuiscono quali possano essere le potenzialità rigenerative

28 Il termine lo si trova in Matteo Zambelli, Morphosis, Operazioni sul suolo (Venezia: Marsilio2005) p. 32, dal contesto si evince che la definizione è del narratore di fantascienza William Gibson (1948).

di un'architettura fuori dai canoni nell'attrarre imprese e attività innovative, nel generare l'interesse del pubblico, nel determinare un modo diverso e più attraente di vivere lo spazio. Tra le realizzazioni spiccano the Box (1990-1994) un volume metallico sghembo caratterizzato da una vetrata che ne erode l'angolo, contenete una sala conferenze, realizzato sulla copertura di un edificio industriale recuperato; The Beehive/annex(1996-2001) un centro conferenze la cui forma a spirale è interrotta da una scalinata che funge da tetto; il Samitaur Complex 1 (1989-1996), il Samitaur Complex 2 (1997 –), il Pittard Sullivan (1994-1997), il Wedgewood Holly Complex (1993-2001) conosciuto anche con il nome Stealth per la sua somiglianza con gli aerei la cui sagoma è disegnata in modo tale da sfuggire all'intercettazione radar. Sono tutti edifici segnati da una ricerca spaziale a tratti esasperata che mette in discussione forme, materiali e relazioni tradizionali per giungere a quella che Moss definisce l'architettura gnostica: "Gnostic architecture is not about a faith in a movement, a methodology, a process, a technique, or a technology. It is a strategy for keeping architecture in a perpetual state of motion".[29] Progettista straordinariamente dotato, Moss ricorda per certi aspetti la figura di Antoni Gaudì: con lui, anche se con un approccio più laico, condivide una visione metafisica dell'architettura intesa come una disciplina in grado di concretizzare spazialmente ciò che andando oltre il banale è realmente importante.

Orientati verso una visione espressiva e a tratti mistica dell'architettura sono gli architetti di Graz in Austria la cui figura dominante è Günter Domenig. A segnalarli nell'ottobre del 1995 è l'Architectural Review con un numero monografico dal titolo New

29 Eric Owen Moss, Gnostic Architecture (New York: Monacelli, 1999) pag.18

Graz Architecture. Sono: Korand Frey, BernHard Hafner, Heidulf Gerngross, Helmut Richter, Manfred Kovatnasch, Szyszkowitz-Kowalski, Klaus Kada e Volker Giencke. Per il critico e storico Peter Blundell Jones, che scrive il testo di introduzione al numero, emergono dalle loro opere otto temi di grande rilevanza per la ricerca contemporanea. Sono la capacità di intessere historical relation by contrast; l'attenzione agli aspetti funzionali; l'interesse per le megastructures; l'uso di curves, skews, asimmetrie and irregularities; la composizione per bridges and voids; l'interesse per la new technology, per le exposed structures and details; la rediscovery of the roof al posto della semplice copertura piana; l'attenzione per la participation e il coinvolgimento degli utenti.

Altro polo del nuovo espressionismo architettonico è Barcellona, dove opera Eric Miralles prima con Carme Pinós e, a partire dal 1990, con Benedetta Tagliabue. Nel 1991 la rivista El Croquis pubblica un numero monografico sull'opera della coppia Miralles Pinós che dà ampio risalto a quello che da molti è considerato il capolavoro della coppia: il cimitero di Igualada, Spagna, che sta per essere completato. L'opera ha una formidabile potenza espressiva: inserita all'interno dell'orografia dell'aspro paesaggio spagnolo ne diventa parte e, insieme, emerge come un microcosmo privilegiato, dal forte impatto simbolico. Verde, cemento armato e pietre contenute in gabbie metalliche connotano il luogo facendolo apparire naturale e artificiale allo stesso tempo, secondo principi non dissimili da quelli della landform architecture sperimentata da Morphosis e da Domenig. Tra il 1993 e il 1994 Miralles completa il Centro de Gimnasia Rítmica y Deportiva di Alicante, Spagna (1990-1993) e il palazzo dello sport di Huesca, Spagna (1988-1994), opere dove può mettere in mostra la sua abilità, tipicamente catalana, a giocare con gli spazi, la luce e i materiali,

anche quelli appartenenti all'immaginario tecnologico. Nel 1997 arriva il successo internazionale: la rivista francese l'architecture d'ajourd'hui gli dedica un numero monografico e nello stesso anno vince il concorso per il nuovo parlamento scozzese di Edimburgo.

2.4 Radicals and Coop Himmelb(l)au

Riscoperti e apprezzati, dopo un lungo periodo di oblio, gli architetti radicali, particolarmente attivi negli anni sessanta e settanta, si impongono alla cronaca, e poiché la gran parte di loro sono ancora attivi, maturano nuove opere che mostrano affinità con le ricerche più avanzate dei giovani. Nel 1994, per esempio, Jay Chiat, titolare dello stessa agenzia pubblicitaria che ha commissionato l'edificio-binocolo di Los Angeles a Gehry, decide di ristrutturare la propria sede di New York, affidando l'incarico a Gaetano Pesce.

Il progetto di Pesce per Jay Chiat si caratterizza per un pavimento dal forte impatto iconico: resine rosse, blu e gialle delimitano i campi di un disegno a forma di volto visto di fronte e di profilo e, anche, una enorme freccia che dà la direzione d'ingresso. Poi per la scelta dei materiali: alcuni di riuso quali le videocassette sovrapposte sino a formare la parete della mediateca; altri dal forte impatto tattile, quali i feltri che rivestono i frontali dei tavoli porta-computer; altri ancora conformati in modo da suggerire immagini antropomorfe, anche inquietanti: tra queste ultime una bucatura, realizzata in materiale plastico, che ricorda le bocche delle bambole gonfiabili in vendita nei porno-shop di tutto il mondo.

Siamo sicuramente di fronte a un'opera estranea ai canoni del funzionalismo dove si respira l'aria di una recuperata innocenza, che non esita recuperare l'inutile, l'arbitrario, il gratuito anche se sulla base di un ragionamento paradossale e cioè che, in una società

complessa e avanzata, l'utile è ciò che va oltre la funzione, mentre non è necessariamente – anzi non è quasi mai – ciò che vi si attiene strettamente e rigorosamente. Su una posizione sostanzialmente simile troviamo Alessandro Mendini, promotore del design radicale in Italia e da sempre in posizione fortemente critica con i prodotti messi in commercio per rispondere a usi pratici ma carenti dal punto di vista evocativo e emotivo. È nel 1995 che Mendini completa il nuovo museo d' arte a Gronighen, Olanda. Collaborano con lui, Philippe Starck, Michele De Lucchi, Coop Himmelb(l)lau, quasi a sottolineare che per realizzare un'impresa così complessa quale una casa per le arti, non sono più sufficienti sintesi individuali. L'intera opera è sorprendentemente varia. All'esterno, la parte progettata da Mendini richiama, con le sue forme stereometriche, la metafisica italiana, però destabilizzata da un eccesso di decorazioni, alcune delle quali di sapore mediterraneo se non islamico. La struttura ideata da Coop Himmelb(l)au le si contrappone con le lame delle taglienti pareti che sembrano quasi scivolare dall'edificio e con il forte sapore decorativo di inconsueti pattern cromatici. All'interno, Stark adopera, per il padiglione delle arti decorative un linguaggio evanescente, fatto di tende trasparenti; De Lucchi utilizza, per il padiglione di archeologia e storia, segni della tradizione razionalista; Mendini lavora, nella sala per le esposizioni temporanee, con immagini connotate in senso metaforico; Coop Himmelb(l)au realizza, nel padiglione di arte antica, uno spazio meccanico e stridente.

Nel museo di Groningen i contributi dei quattro team di progettazione si sovrappongono, senza reali soluzioni di continuità, proponendo un caotico microcosmo dove convivono segni e spazi che afferiscono a culture e a tendenze estranee e incomunicabili: volumi chiusi e pareti frammentate, trasparenze e masse opache,

policromie sgargianti e pallidi monocromi, materiali tradizionali e industriali, spazi caldi e avvolgenti e freddi angoscianti. Il risultato, come afferma Mendini, punta a spiazzare l'osservatore : "to render the variety of architectural types ambiguous. In that museum every now and again you feel you are in a house, every now and again in a church, ant then every now and again you seem to be in a theatre or in an office. We tried in fact to surprise the visitor by continuing to transform the system of spatial sensations vis-à-vis the works exhibited".[30]

2.5 Nouvel : trasparenza e oltre

Nel luglio del 1994 Jean Nouvel apre una nuova società, Architectures Jean Nouvel, abbandonando la precedente partnership con Emmanuel Cattani che, se era stata positiva per quantità e qualità di lavori svolti, si era rivelata finanziariamente disastrosa. Ceduta a persone più esperte la gestione economica, partecipa alla nuova società esclusivamente in qualità di direttore artistico. E può capitalizzare, in immagine, il successo di cinque importanti opere completate nel biennio 1993-1994: il complesso residenziale a Bezons, Francia (1990-1993), l'edificio dell'Opera di Lione, Francia (1986-1993), il centro Congressi a Tours, Francia (1989-1993), la Fondazione Cartier a Parigi (1991-1994), il Centro Commerciale a Lille, Francia (1991-1994). A consacrare lo status professionale raggiunto provvedono un fascicolo monografico de L'architecture d'aujourd'hui e un numero di El Croquis, usciti entrambi nel 1994. Evidenziano la capacità creativa di un architetto che è difficilmente catalogabile all'interno di stili e tendenze e che nel centro congressi di Tour, lavora su forme fluide e precise come

30 "Judi Capella interviews Alessandro Mendini" Domus n.813 (March,1999), pag.62

quelle della carrozzeria di una automobile, a Lione impone su un edificio storico in pietra una perentoria volta a botte in metallo, mentre con la Fondazione Cartier gioca sul tema della trasparenza e della leggerezza. L'edificio, di nove piani posto lungo il boulevard Raspail, è, infatti, più che una semplice scatola di vetro di sapore miesiano. È una composizione di schermi trasparenti e riflettenti che dematerializzano la costruzione. Alcune facciate vetrate sono prolungate di circa dieci metri oltre il volume dell'edificio, trasformandosi in quinte trasparenti attraverso le quali si intravede la natura circostante. A confondere ulteriormente la percezione del visitatore contribuisce il muro di cinta, una parete, sempre in vetro alta 18 metri. Il risultato ricorda le installazioni dell'artista americano Dan Graham: uno spazio infinito che sembra privo di solidità e materialità.

Nouvel si allontana così dall'estetica funzionalista – che troverebbe inconcepibile tanto spreco di materiale – per una poetica della apparenza: fatta di pura contestualità dove l'identità dell'edificio è data, più che da stabili relazioni formali, da quelle – sempre variabili – del cielo, degli alberi, delle condizioni metereologiche e anche del traffico cittadino.

A sottolineare l'interesse che, in questi anni, Nouvel nutre per le tendenze minimaliste è anche la collezione di mobili da lui appositamente disegnata per la Fondazione Cartier, prodotta dalla Unifor ed emblematicamente lanciata con il nome Less. Ma che l'omaggio a Mies van der Rohe e al minimalismo sia più di forma che di sostanza lo si vede dal fatto che la riduzione non porta affatto, come avviene con il maestro tedesco, a una chiarificazione della struttura dell'oggetto ma piuttosto a una poetica dell'evanescenza. Lo si vede, per esempio, dal fatto che il tavolo – sicuramente il pezzo forte della collezione – è talmente sottile da scomparire. Nello

stesso tempo, per esempio con i contenitori girevoli Nouvel guarda ad altre suggestioni, come i mobili "mobili" di Pierre Chareau. Lo stesso si può dire per la ricerca architettonica. Nel 1993 mette in cantiere due progetti che sondano nuove poetiche. Sono la Città giudiziaria di Nantes, Francia, e il Centro Culturale di Lucerna (KKL). Di quest'ultimo, che è il suo capolavoro, ne parleremo nel capitolo successivo.

2.6 Herzog & de Meuron e la pelle degli edifici

Nel 1993 Herzog & de Meuron completano quattro edifici il cui successo contribuirà a orientare una parte sempre più consistente della ricerca architettonica dal tema dello spazio, caro alle ricerche decostruttiviste, a quello dell'involucro dell'edificio, o come si preferirà dire con un termine mutuato dalla biologia, della sua pelle. Sono gli appartamenti in Schützenmattstrasse a Basilea, Svizzera, gli uffici e appartamenti SUVA a Basilea, il Centro sportivo Pfaffenholz a St. Louis, Francia e la Fabbrica Ricola-Europe Sa a Mulhouse, Francia.

L'edificio in Schützenmattstrasse (1984-1993) si caratterizza per le persiane in ghisa che riprendono, ingrandendolo, il motivo decorativo dei tombini della città di Basilea. Ad ispirare Herzog & de Meuron sono probabilmente le opere di Frank Gehry. Ma con la differenza che mentre queste sono visivamente eclatanti, l'edificio in Schützenmattstrasse si inserisce con discrezione nel contesto circostante. L'inusuale facciata continua a persiane riprende, infatti, un motivo decorativo – quello dei tombini, appunto – al quale gli abitanti di Basilea sono abituati. Inoltre, potendo essere ripiegate e in parte scomparire, caratterizzano l'edificio con un segno leggero e mutevole.

Il progetto per gli uffici e appartamenti SUVA (1988-1993) consiste nell'ammodernamento di un edificio risalente agli anni sessanta e nell'ampliamento dello stesso con l'aggiunta di un nuovo corpo di fabbrica. La coerenza formale dell'insieme è ottenuta ricorrendo a un curtain wall vetrato continuo che riveste l'immobile preesistente e la nuova costruzione. In questo modo l'immobile, pur caratterizzandosi con un aspetto contemporaneo, mostra, attraverso la stratificazione degli interventi successivi, la propria storia diventando una sorta di palinsesto. A rendere intrigante questa pelle trasparente che involucro l'edificio provvedono inoltre le scritte serigrafate con il logo del cliente e fasce di infissi con funzioni diverse: alcune manovrate individualmente dagli utenti in relazione alle specifiche esigenze e altre, con funzione di brise soleil, il cui orientamento è centralizzato e gestito elettronicamente in rapporto ai raggi di inclinazione del sole.

Sull'inganno percettivo gioca il Centro sportivo Pfaffenholz (1998-1993). L'edificio principale – un volume semplicissimo – è infatti caratterizzato da vetri color verde scuro, sui quali è serigrafato il pattern del truciolato del rivestimento retrostante che, oltretutto, si intravede in trasparenza creando così un piacevole quanto disorientante effetto di ridondanza ottica. Mentre il corpo più ridotto – un volume altrettanto elementare – degli spogliatoi è realizzato con un cemento su cui è impressa l'immagine di un particolare ingrandito e sgranato del materiale stesso. Un altro edificio che si caratterizza per l'estremo rigore delle linee architettoniche e, insieme, per la ricchezza del rivestimento superficiale è la Fabbrica Ricola-Europe Sa (1992-1993). Appare come una scatola di imballaggio in cui i due lati lunghi sono aperti e sollevati. A renderla accattivante provvedono i pannelli in policarbonato serigrafato con il motivo di una palma a 11 foglie

che richiama il tema della natura. Mentre sui lati corti le pareti in cemento sulle quali, per la voluta assenza di una gronda, scola l'acqua piovana conferiscono alla costruzione un carattere materico con colorazioni ed effetti percettivi che variano nel tempo.

Nel 1994, lo stesso anno in cui Nouvel inaugura la fondazione Cartier, Herzog & de Meuron hanno appena finito di lavorare alla cabina di segnalazione Auf dem Wolf a Basilea e ne stanno progettando una seconda che verrà completata nel 1997. Si tratta di due prismi rivestiti da sottili lamelle in rame che si piegano in corrispondenza delle finestre retrostanti, per lasciar passare la luce. La doppia pelle (la tamponatura tradizionale e, sopra, le lamelle) serve a realizzare una gabbia di Faraday per proteggere le delicate apparecchiature dell'edificio. Ricorda un gigantesco trasformatore, avvolto di sottili fili metallici: una scultura a scala urbana che potrebbe essere un'opera d'arte minimal o pop, a seconda che la si guardi come un volume puro o come un object trouvè.

La conseguenza è che anche nell'Auf dem Wolf la complessità è evitata: la banalità della composizione, come avviene nel campo dell'arte concettuale o della scultura minimalista, serve a mettere in risalto materiali, grane, consonanze e relazioni che altrimenti correrebbero il rischio di passare in secondo piano. Sempre tra il 1993 e il 1994, tuttavia, Herzog & de Merong si muovono in direzione di una più coinvolgente ricerca spaziale. Per esempio con la casa Koechlin a Riehen, Svizzera (1993-1994) che si rapporta con la movimentata orografia del terreno circostante e, nello stesso tempo, si organizza intorno a un patio centrale, giocando molto abilmente con le doppie altezze. Oppure con il museo delle caricature e dei fumetti a St Alban Vorstaadt, Basilea, Svizzera (1994-1996) dove il piccolo spazio a disposizione è moltiplicato ricorrendo a un percorso vivacizzato e reso interessante dalle trasparenze e dalle riflessioni dei vetri.

2.7 Minimalismi

Dal 1993 al 1997 e oltre la parola minimalismo ricorre frequentemente nelle pubblicazioni e nelle mostre di architettura. Nel 1993 la rivista El Croquis pubblica un numero monografico dal titolo Minimalismos curato da Josep Maria Montaner. Nel 1994 è il turno di Lotus International e di Architectural Design. Nel 1995 esce un libro di saggi di Ignasi de Solà-Morales in cui è ripubblicato un saggio su Mies van der Rohe e il minimalismo. Nel 1995 al MoMA di New York si inaugura la mostra Light Construction. Il 26 giugno 1996 a Barcellona la mostra Less is more. Minimalismo en arquitectura i d'altres arts. Il 30 settembre 1996 a Pittsburgh, Pennsylvania inaugura la mostra Monolithic Architecture curata da Rodolfo Machado e Rodolphe el-Koury. Tuttavia, come spesso succede, più si indaga sull'argomento più crescono le difficoltà nell'individuare con precisione in cosa consista l'oggetto della ricerca: in questo caso il minimalismo in architettura. Lo si vede, per esempio, nell'introduzione al catalogo della mostra Less is more dove i due curatori, Vittorio E.Savi e Josep M.Montaner, elencano otto caratteristiche che si possono ritrovare – una sola, alcune o tutte insieme – negli edifici che appartengono a questa tendenza. Sono: il gusto per le forme tradizionali semplici e asciutte, il rigore geometrico, l'etica della ripetizione, la precisione tecnica unita all'amore della materia, la ricerca dell'unità e della semplicità, il salto di scala, la predominanza formale della struttura, la pura presenza che rinuncia alle allusioni storiche o all'espressività. E così, coerentemente con queste premesse, ad illustrare il pezzo compaiono celebri edifici storici, quali per esempio la casa Farnsworth di Mies van der Rohe e altri più recenti quali la Fondazione Cartier di Nouvel e la centrale ferroviaria a Basilea di Herzog & de Meuron. Nonché molti altri, appartenenti ai periodi più diversi della storia

dell'architettura del novecento quali la casa Steiner a Vienna (1910) di Adolf Loos (1870-1930), la piscina a Leça de Palmeira in Spagna (1955) di Alvaro Siza Vieira (1930), the Monument to the Unknown Political Prisoner (1952) di Max Bill (1908-1994), il Salk Institute in la Iolla, California (1969-1965) di Louis Kahn (1901-1974), lo Student Residence in Chieti, Italia (1976-1979) di Giorgio Grassi (1935).

Ma se così è, è chiaro che la parola minimalismo corre il rischio di diventare generica e perdere di efficacia. Per esprimere, nel migliore dei casi, soltanto l'esigenza, particolarmente sentita in questi anni da un crescente numero di architetti, di purificare il linguaggio architettonico dagli eccessi formali focalizzando l'attenzione più sull'involucro dell'edificio che sulla progettazione di complesse dinamiche formali e spaziali.

2.8 Questions of perception

Nel 1994 esce un numero speciale della rivista giapponese A+U dal titolo Questions of Perception. A curarlo sono Steven Holl, Alberto Pérez Gomez e Juhani Pallasmaa. Pallasmaa, con un saggio dall'emblematico titolo An Architecture of the Seven Senses, denuncia il pericolo di una architettura che privilegi l'aspetto visivo a scapito degli altri sensi. Ciò porta a una perdita di sensualità "to drift towards a distancing, a kind of chilling, de-sensualization and de-eroticization of the human relation to reality".[31] Come sfuggire al pericolo? Recuperando, come sostiene la sezione centrale della rivista, undici distinte "phenomenal zones". Dove si dà convivenza tra figura e sfondo, dove la percezione prospettica è fonte di

31 Juhani Pallasmaa, "An Architecture of the Seven Senses" in Steven Holl, Juhani Pallasmaa, Alberto Pérez-Gomez, Question of Perceptions, Phenomenology of Architecture, pag.27

continue sorprese, dove sia presente il colore, dove ci siano effetti di luce e di ombra,dove l'edificio sia pensato anche nel suo apparire notturno, dove la percezione implichi un concetto di durata, dove l'acqua abbia un ruolo, dove il suono contribuisca a dare qualità allo spazio, dove si giochi sulla tattilità delle superfici, dove si faccia ricorso ai concetti di scala e di proporzione, dove un'idea colleghi l'architettura al contesto.

Da qui un'architettura accattivante anche se a tratti eccessivamente carica di effetti impressionisti. Sicuramente diversa da quella del duo Herzog & de Meuron, il cui lavoro sui materiali è più freddo anche se intellettualmente più coinvolgente.

Completata nel 1997 la Cappella di Sant'Ignazio a Seattle, Washinghton (1995-1997) è forse una delle opere più riuscite di Holl per le qualità tattili dei materiali impegnati: cemento, zinco, intonaci, vetri colorati. Per l'ingegnoso modo di accostare i grandi pannelli prefabbricati. Per la complessa volumetria pensata in funzione dei molteplici effetti luminosi ma che nasce a partire da una pianta molto semplice di forma rettangolare.

È Peter Zumthor a realizzare però l'opera orientata in direzione "fenomenologica" che godrà il maggior successo di critica diventando per antonomasia l'edificio in cui sono esaltati i valori della percezione e della tattilità: le terme di Vals, Svizzera (1994-1996). Realizzate con pareti in lastre di pietra sovrapposte e in cemento armato con una tecnica ispirata agli antichi muri locali, le terme devono il loro fascino alla piscina sobria e rigorosa ma in realtà ossessivamente e minuziosamente disegnata. È articolata in ampi spazi ai quali si alternano angusti quanto suggestivi cubicoli ciascuno dei quali ha una propria luce ed è caratterizzato da un tema cromatico, acustico e olfattivo. Ma ciò che colpisce di più è l'abilità con la quale l'architetto è riuscito a coniugare valori appartenenti all'architettura

del passato con geometrie contemporanee, l'amore per il dettaglio con l'essenzialità dell'insieme. Nota Friedrich Achleitner: "Benché sia possibile cogliere i vari passaggi che scandiscono il progetto e lo sforzo enorme compiuto per definire ogni dettaglio, a prima vista resta un mistero come la pesantezza possa tramutarsi in levità e l'involucro spaziale produrre una sensazione di così chiara libertà come avviene in quest'opera di Zumthor".[32]

Una simile linea di ricerca orientata è perseguita negli Stati Uniti da Tod Williams e Billie Tsien. Nel 1995 realizzano The Neurosciences Institute a La Iolla, California dove i tre edifici delimitano una piazza che dà unità all'intero complesso. Luce e materiali sono al centro dell'attenzione dei progettisti, come testimonia l'auditorium delicatamente disegnato sulle forme di un origami.

2.9 Koolhaas: Euralille

È difficile pensare a un architetto meno minimalista e più inclusivista di Rem Koolhaas. "Architecture "afferma "is by definition a chaotic adventure". E, aggiunge: "Coherence imposed on an architect's work is either cosmetic or the result of self-censorship".[33]

Koolhaas gode negli anni novanta di una vasta notorietà anche se la definitiva consacrazione internazionale avviene nel 1996 con le 1345 pagine di S, M, L, XL (che significano small, medium, large ed extra large), un libro manifesto che avrà uno straordinario successo grazie alla innovativa grafica di Bruce Mau. In S, M, L,

32 Friedrich Achleitner, "Elementare profondità" in Casabella n.648 (settembre 1997) pag.59

33 "Introduction" in Rem Koolhaas and Bruce Mau, S,M,L,XL (New York: The Monacelli Press, 1995. Rotterdam: 010 Publishers, 1995), pag.XIX.

XL le distinzioni tipologiche o morfologiche sono abbandonate. Il padiglione espositivo è trattato in small, l'edificio in medium, il quartiere in large e il progetto urbano in extra large. Tra i progetti innumerevoli scritti collocati, come dice l'Autore stesso, come episodi autonomi e non come elementi di interconnessione.

Il fine è dar vita a ciò che Koolhaas chiama "un nuovo realismo". Consiste in una visione disincantata e aderente alle cose così come queste ci vengono prospettate dalla società nella quale viviamo.

Cioè da una realtà metropolitana non più fondata sullo sviluppo ordinato della città, ma sulla caotica localizzazione degli agglomerati urbani e delle reti di interconnessione. Che destino – si chiede Koolhaas – può avere in questo contesto l'architettura? Non possiamo non vederla che come un ostacolo al mutamento, come la palla al piede di un condannato, privato della libertà di muoversi a suo piacimento. Il migliore edificio è quindi quello che non esiste: è lo spazio dove nessun muro ostacola o veicola il corpo. A ispirare Koolhaas è sicuramente il quasi nulla di Mies, un maestro al quale l'architetto olandese ha sempre fatto riferimento, ma non è difficile intravedere in queste riflessioni una personale rielaborazione delle problematiche minimaliste che in questi anni stanno captando l'interesse della ricerca architettonica.

È sempre nel 1996 che Euralille, il primo grande masterplan affidato a Rem Koolhaas, prende forma. L'occasione progettuale nasce dalla volontà della municipalità di Lille, trovatasi, grazie alle nuove linee ferroviarie ad alta velocità, al centro dei nuovi grandi assi di mobilità europei di diventare un polo di attrazione metropolitano. L'intervento si estende su un'area di circa centoventi ettari. È centrato sulla nuova stazione del Tgv localizzata a circa duecento metri dalla vecchia stazione e a questa collegata tramite un'arteria stradale dall'emblematico nome di rue Le Corbusier. È prevista la

costruzione di numerose attività commerciali e direzionali, affidate a progettisti diversi. Koolhaas si occupa del Congrexpo; la stazione del Tgv è disegnata da Jean-Marie Duthilleul, il centro commerciale da Jean Nouvel, il Crédit Lyonnais da Christian de Portzamparc, il World Trade Center da Claude Vasconi.

In Euralille ritroviamo le tecniche progettuali che Koolhaas ha messo a punto nei lavori precedenti: l'assemblaggio per fasce e livelli, il disegno per nodi e reti, la drammatizzazione del movimento, la dialettica obelisco-sfera.

L'assemblaggio per fasce e livelli nasce dall'incontro di due sistemi diversi, l'infrastrutturale, e l'architettonico. Ciò avviene nella stazione a cui vengono sovrapposti a posteriori edifici per uffici e a destinazione commerciale. Domina la poetica dell'elenco, della sovrapposizione, dell'incontro-scontro: come al Congrexpo dove tre diversi edifici, ciascuno con una propria architettura e logica, si sommano per formare un unico corpo di fabbrica a pianta ellittica.

Concepita come un insieme di nodi a cui afferiscono diversi sistemi di reti (automobilistica, ferroviaria, pedonale), Euralille vive di un susseguirsi di spazi dinamici: l'unica piazza all'aperto è di forma triangolare ed é, comunque, un momento di transizione tra il centro commerciale e la stazione del tgv. Lo spazio pubblico è ubicato all'interno degli edifici, in grandi cavità dalle quali si dipartono percorsi di ogni genere. Il movimento diventa un principio generatore della forma. Il traffico che scorre lungo Rue Le Corbusier taglia in due l'edificio della stazione del Tgv; il prospetto del Congrexpo muta se guardato da distanze e da velocità diverse; le insegne e i segnali acquistano un ruolo predominante rispetto alle facciate; le architetture, sono articolate in modo tale da aprirsi verso i luoghi dove scorrono automobili, treni, mezzi in movimento. Infine, Koolhaas inventa un grande spazio cavo posto nel punto

di raccordo tra il Tgv, il parcheggio e l'autostrada. È un nuovo spazio piranesiano che testimonia che il movimento – cioè la forma degli eventi – è il sublime del nostro tempo, ciò che ci incanta e ci terrorizza: il motore di una nuova estetica.

2.10 The Poetics of Electronic: tra blob e metafore

È Greg Lynn che nel 1995 lancia l'architettura bloboidale. È caratterizzata da edifici ameboidali, generati e controllati attraverso specifici software, che, al pari delle forme naturali complesse, nascono dalle trasformazioni di oggetti più semplici causate dall'azione concomitante di un certo numero di forze interne ed esterne. Sebbene con tecnologie estremamente sofisticate Lynn persegue un obiettivo ricorrente nella storia dell'architettura: copiare la natura per togliere alle costruzioni il loro aspetto scatolare e così farle integrare con l'ambiente che la circonda, condividendone forme, storie e processi. Da qui i riferimenti all'opera del biologo D'Arcy Thompson, al quale si devono studi sull'evoluzione morfologica degli organismi.

Sempre nel 1995 esce il libro di Charles Jencks, The Architecture of the Jumping Universe. Il saggio condivide l'urgenza di rifarsi alle forme complesse della natura facendo convivere considerazioni ecologiche e cibernetiche. Jenks cita Ilya Priogine e, come aveva fatto Lynn nel numero di AD dedicato al folding, la scuola di Santa Fe e la teoria delle catastrofi di Thom. L'universo, secondo i modelli di questi studiosi, è un sistema complesso che si evolve per salti (da qui il titolo del libro), l'ultimo dei quali ha portato allo stato attuale caratterizzato da enormi problemi ecologici e demografici ma anche da grandi opportunità. Gli oggetti della nostra epoca, infatti, si umanizzano e, insieme, gli uomini si trasformano in oggetti, in un

processo sicuramente positivo. Alla raffinatezza di queste macchine corrisponde la grossolanità di una architettura basata su concetti formativi di un'epoca pseudorazionalista, che non tiene in alcun conto che la nuova tecnologia si é potuta sviluppare perché la scienza, giunta ad uno stadio Post Moderno, ha sconfitto i quattro miti del determinismo, meccanicismo, riduzionismo e materialismo; ha cioè cominciato a vedere il mondo come un sistema dotato di vita e di capacità autoregolative, come un organismo che ricerca equilibri sempre migliori attraverso continui salti di stato. Da qui l'immagine della farfalla, contrapposta a quella della trappola. La trappola, che simboleggia la concezione meccanicistica dell'universo, l'architettura dell'existenz minimum, la macchina per abitare, si aziona solo quando provocata da una causa, inghiotte la sua preda e restituisce meno di quanto esisteva prima del suo azionarsi. La farfalla, che rende l'immagine dell'universo nel suo moto organico, é il prodotto di una serie di scatti creativi : di un organismo che passa dallo stato di bruco, a quello di crisalide a quello di volatile.

Come può l'architettura rendere visibile questo processo? Acquisendo una dimensione spirituale e mutuando dalla natura le forme del suo divenire. Da qui l'interesse di Jencks per le configurazioni organiche, per i frattali, per le strutture che si incurvano e che si muovono come le onde di un atomo e per tutto ciò che rappresenta il moto spirituale dell'uomo, il cui ruolo è quello di portare l'universo all'autoriconoscimento in una sorta di disvelamento dell'idea che ricorda il processo dialettico hegeliano. E da qui anche l'interesse per le architetture bloboidali, per Greg Lynn ma soprattutto per Eisenman che si sta muovendo in direzione neo-organica e neo-barocca.

Lanciate da sponsor culturalmente così autorevoli, le ricerche sui blob, soprattutto nelle facoltà di architettura, godono di una

straordinaria popolarità. Poco numerose sono tuttavia le realizzazioni di edifici bloboidali anche perché nonostante gli sforzi di Lynn e di numerosi altri sperimentatori che mirano a digitalizzare il processo sino alla costruzione, è particolarmente difficile ottenere risultati convincenti. Realizzare forme complesse con materiali tradizionali richiede uno spreco di manodopera inaccettabile e adoperare macchine a controllo numerico per produrre tutti i componenti di una costruzione complessa si rivela una strada economicamente poco praticabile per un'industria quale quella edilizia che, rispetto ad altri settori industriali, è tecnologicamente più arretrata. Nel 1997 Kolatan/MacDonald progettano con una forma bloboidale l'ampliamento della Raybound House in Fairfield Corner, Connecticut. Prevedono un'ossatura portante in legno che ricorda quelle tradizionalmente utilizzate per costruire le barche. Ma con la differenza che gli assi in legno sono tagliati da una macchina a controllo numerico. Nello stesso anno Jakob + MacFarlane vincono un concorso ad inviti per l'allestimento del bar del centro Pompidou a Parigi con un progetto che prevede quattro computer-generated-aluminium-clad blobs ognuna delle quali è colorata con un colore diverso. Il progetto sarà completato nel 2000. Sempre nel 1997 il gruppo olandese Nox completa il Water Pavilion for Delta Expo "Waterland" in Zeeland, Olanda. L'interno, ottenuto dal susseguirsi di 14 ellissi, ricorda il ventre di una balena ed è reso particolarmente accattivante dai giochi interattivi delle luci, dei suoni e delle proiezioni. Il neo-organico si trasforma in neo-barocco. A suggellare la nuova estetica è il progetto per lo Staten Insland Institute of Arts (1997) di Eisenman le cui avvolgenti forme curve nascono dalle manipolazioni digitali dei percorsi pedonali e automobilistici.

Mentre impazza la passione per le forme complesse, Toyo Ito persegue un'estetica che cerca di coniugare minimalismo ed

elettronica. Nel 1997, la rivista di architettura 2G pubblica i suoi progetti accompagnati da un testo dal titolo Tarzans in the Media Forest.[34] Nel saggio Ito riprende la teoria di Marshall McLuhan secondo il quale alla società visiva che ci ha preceduti ne è subentrata una tattile. La prima gestisce quantità, forze, pesi mentre la seconda lavora con flussi, interrelazioni, valori immateriali.

Prendiamo – dice Ito – un ragazzo d'oggi. Sembra che non possa vivere senza il telefono portatile e altri accorgimenti elettronici. Questi strumenti, che lo fasciano come un vestito, gli sono indispensabili per metterlo in contatto con il mondo circostante, per farlo stare all'interno di un circuito. Ma la stessa esigenza di far parte e di interagire con il contesto si registra anche per gli edifici e le città. Confrontiamo, per esempio, un edificio tradizionale e uno contemporaneo. Il primo si definisce per le sue masse, l'organizzazione dei pieni e dei vuoti, i colori, la grana, il sistema costruttivo, l'organizzazione funzionale. Il secondo ci colpisce, invece, per come interagisce con l'ambiente circostante: per il modo, cioè, con cui capta la luce, si rapporta alle condizioni climatiche esterne e interne, ci mette in relazione con suoni, odori, colori e si cura del nostro comfort. Se volessimo paragonarlo a un corpo, parleremmo di sistemi percettivi e autoregolativi.

Ma – afferma Ito – se l'architettura diventa un sensore che ci mette in relazione con il mondo esterno "it must function as a highly effective sensor to detect the flow of electrons".[35]

L'uomo, riacquistata questa rinnovata dimensione naturale, come un novello Tarzan può muoversi in un mondo finalmente riunificato: della comunicazione integrale, della foresta dei media.

Metafora della nuova architettura sono i fluidi e, in particolare,

34 Toyo Ito "Tarzans in the Media Forest" in 2G n.2 (1997), pagg.122-144.
35 Toyo Ito "Tarzans in the Media Forest" pag.140.

l'acqua. L'acqua nella quale sembra fluttuare il padiglione di Barcellona di Mies Van der Rohe, nella quale gli antichi filosofi giapponesi intravedevano il principio della vita e nella quale appaiono galleggiare le immagini elettroniche che compaiono negli schermi dei computer. E all'acqua l'architetto giapponese si ispirerà per il suo capolavoro: la mediateca di Sendai. Ne parleremo in un prossimo paragrafo.

2.11 Eco Tech

Sei sono, secondo il critico Catherine Slessor, gli aspetti che caratterizzano l'Eco Tech.[36] Vi è innanzi tutto il disegno di strutture espressive dovuto all'influsso di consultans di genio come Peter Rice della Ove Arup o di ingegneri architetti come Santiago Calatrava i quali non esitano ad abbandonare la freddezza dell'High Tech per rifarsi a principi più complessi, anche organici. Vi è, poi, la volontà di modellare lo spazio con la luce e di giocare con la trasparenza grazie alle innovazioni consentite dalla tecnologia del vetro (grandi lastre, vetro strutturale ecc…). Un terzo aspetto consiste nella maggiore consapevolezza energetica attraverso l'uso di nuovi materiali e prodotti e l'uso di fonti energetiche naturali e rinnovabili. Quarta caratteristica è l'attenzione al contesto, per ottenere che gli edifici siano invitanti luoghi di aggregazione urbana ed evitare di farli apparire come oggetti estranei all'ambiente. Vi è, inoltre, l'attenzione alle interconnessioni, con le reti di traffico e i sistemi che gestiscono i flussi dedicati allo scambio delle informazioni. Infine si tenta di trasformare gli edifici in simboli apprezzati dalla collettività, monumenti non retorici ma pensati alla scala urbana come pubblici landmark.

36 Caterine Slessor, Eco-tech, Sustainable Architecture and High Technology (London: Thames and Hudson, 1997).

Nel 1993 il governo di John Major autorizza l'estensione della Jubilee line, la infrastruttura metropolitana che collega il centro di Londra con i Docklands. A occuparsi delle stazioni (1990-2000): Michael Hopkins (Westminster), Ian Ritchie Architects (Jamaica Road), Norman Foster (Canary Warf), Will Alsop (North Greenwich), Mac Cormac, Jamieson, Prichard[37] (Southwark).

Sempre al 1993 risale un'altra importante infrastruttura: il Waterloo International Terminal, progettato da Nicholas Grimshaw come terminale della linea veloce ferroviaria che a partire dal 1994, attraverso l'Eurotunnel, lega Londra a Parigi.

A Bristol Grimshaw nel 1994 inaugura il Regional Control Centre un edificio dalla studiata eleganza.

Negli stessi anni Foster completa il Carré d'art a Nimes (1984-93), la facoltà di legge a Cambridge (1990-95), il Microelectronics Park a Duisburg (1988-96) opere tutte caratterizzate dalla volontà di trovare una misura classica, mentre più tardi lo stesso autore – forse influenzato dall'estetica neobarocca digitale – si farà tentare dalle curve.

Di Rogers sono la sede di Channel Four a Londra (1990-94) e l'European Court of Human Rights (1989-95), segnati da forme più fedeli all'originario linguaggio dell'hight tech fatto di impianti a vista, ferro e vetro.

Nel 1993 Will Alsop completa l'Hôtel de Department des Bouches-du-Rhône, noto come la Grand Bleu, un'opera che, memore della lezione di Cedric Pricem, declina la tecnologia in una direzione fantasiosa e a tratti giocosa, non priva di valenze pop.

Un sempre più esibito compiacimento strutturale si riscontra nelle strutture neo-organiche di Santiago Calatrava. Tra le

37 Mac Cormac, Jamieson, Prichard è stata fondata nel 1972 ed è diretta da Sir Richard MacCormac (1947).

realizzazioni più significative di questi anni, il BCE Place Gallery a Toronto (1987-93), il progetto per la cupola del Reichstag apribile in 4 spicchi a Berlino (1995), la stazione TGV di Lione (1989-94) dall'inquietante aspetto organico. Più essenziali ed eleganti i suoi ponti, quale quello della Trinità a Salford (1993-95) sorretto da un unico pilone inclinato e da sottili cavi metallici.

Tra le importanti opere del decennio, anche se solo in parte ascrivibile all'High Tech, è il Tokyo International forum a Tokyo (1989-1996) di Rafael Vignoly: un centro espositivo e congressuale imponente – tanto da essere diventato in breve tempo un landmark urbano – caratterizzato da una gigantesca e scenografica piazza con copertura vetrata sorretta da travi fusiformi.

2.12 Renzo Piano's Soft-Tech

Nel 1997 il centro Pompidou, a venti anni dalla sua inaugurazione, è chiuso per lavori a causa di un collasso determinato dal suo stesso successo: cioè dall'afflusso di oltre 25.000 visitatori al giorno contro i 5.000 previsti. Il progetto prevede una ristrutturazione delle parti degradate e un ampliamento dei 70.000 mq. esistenti con altri 8.000 mq. destinati alle attività culturali e di servizio. Piano, che oramai considera con distacco l'esperienza High Tech, interviene con un disegno che non esita a mettere in discussione alcuni presupposti ideologici del vecchio edificio: trasforma la grande hall posta al piano terreno, originariamente pensata come una grande piazza al coperto, in un elegante spazio commerciale; esclude le scale mobili di facciata dal servire i primi due piani; limita l'accesso alle terrazze, ora consentito solo al pubblico pagante; compromette la flessibilità degli spazi interni con la presenza dei nuovi ascensori. Vanifica, insomma, due concetti guida che informarono la filosofia dell'edificio, progettato nel 1971 insieme con Richard Rogers

e Gianfranco Franchini: la completa permeabilità al pubblico e l'illimitata trasformabilità.

Del resto i messaggi che oramai escono dallo studio dell'architetto genovese sono sempre più rassicuranti. Con la realizzazione dell'aeroporto di Kansai in Giappone (1988-94), che probabilmente è il capolavoro dell'architetto, Piano è definitivamente assurto nel firmamento dello Star System ed è in procinto di ottenere incarichi da parte di importanti commettenti attratti da una ricerca innovativa ma non radicale, attenta al confort psicologico degli utenti, alla natura e anche alle tecnologie tradizionali. È caratterizzato all'esterno da una copertura di notevole eleganza, curvata verso entrambi le direzioni nei cui spazi interni vengono recuperati i colori della tradizione giapponese. Mentre nel museo della fondazione Beyeler a Basilea, Svizzera (1991-1997) il contrasto tra le due diverse tecnologie, una pesante e materica dei muri in pietra e l'altra aerea e leggera del lucernario vetrato, viene attenuato dalla brillante idea di inserire uno smaterializzante specchio d'acqua abitato da ninfee nonché dalla scomposizione del volume in piani. Inoltre al dinamismo suggerito dalla copertura aggettante si contrappongono all'interno stanze squadrate che permettono una ordinata distribuzione delle opere d'arte.

Sulla stessa linea i lavori successivi. Quali, per esempio, il Jean-Marie Tjibaou Cultural Center a Noumea in Nuova Caledonia (1991-98) e l'intervento urbano a Potsdammer Platz a Berino (1992-2000). Il centro, che è dedicato alla cultura Kanak, si caratterizza per la felice invenzione di absidi in legno che ricordano le antiche capanne locali, vibrano grazie al vento e servono a integrare l'edificio nel contesto naturale circostante. Purtroppo, rispetto al disgeno originario che prevedeva uno spazio interno articolato intorno a cluster di capanne, viene realizzato un progetto a piastra molto più

banale anche se ineccepibile. Mentre a Potsdammer Platz Piano riesce a ricostruire un frammento di città europea con i suoi spazi urbani caratteristici, evitando sia il rigorismo eccessivo della vicina lottizzazione progettata dall'italiano Giorgio Grassi sia il caos un po' da centro commerciale dell'intervento ideato da Helmut Jahn per l'adiacente Sony Center. E ha il merito di riuscire a mantenere unità di insieme a un complesso che, oltre ai blocchi disegnati dallo stesso Piano, contiene edifici firmati da progettisti così diversi come Richard Rogers, Rafael Moneo, Hans Kollhoff, Arata Isozaki.

2.13 PAYS-BAS_prospectives

Il numero di settembre del 1996 de L'architecture d'aujourd'hui ha per titolo PAYS-BAS_perspectives. È dedicato agli architetti olandesi. A presentarli è Bart Loosma: "they take advantage of the current climate of international exchange generate in the eighties, but their ideas, their plans and their buildings can all be described without any qualifications as being original. They relate more to the theoretical developments that have taken place in the Architectural Association in London and American architecture faculties, like those of Cooper Union, Columbia, Princeton and Harvard".[38]

Chi sono i protagonisti di quello che sarà uno dei fenomeni architettonici più rilevanti della fine degli anni novanta e che durerà sino ai primi anni del 2000? Sono gli architetti della giovane generazione formatasi sulla scia di Rem Koolhaas che con le sue provocazioni intellettuali è il riferimento intellettuale e con il suo successo internazionale è il riferimento professionale. Sono Wiel Arets, Ben van Berkel & Bos, Adrian Geuze & West8, MVRDV, Nox, Koen van Velsen,Ton Venhoeven C.S.

38 Bart Lootsma, "Une tradition de l'innovation" in L'architecture d'aujourd'hui n. 306 (September 2006), pag.51.

Wiel Arets si sta facendo notare per con opere molto asciutte e schematiche, precise come dimostrazioni matematiche che preludono a una ricerca che si orienterà verso il minimalismo.

Ben van Berkel e Bos hanno appena completato l'Erasmus Bridge a Rotterdam, Olanda (1990-1990), un segno urbano che, sebbene ricordi sin troppo quelli dello spagnolo Calatrava, avrà un notevole impatto nello skyline della città di Rotterdam. Sono inoltre autori di Villa Wilbrink ad Amersfoort (1993-1994), una residenza unifamiliare dove applicano con successo un metodo progettuale basato sui diagrammi e cioè sulla trasposizione del programma funzionale in uno schema geometrico che poi viene, a sua volta, tradotto in forma architettonica. Metodo che applicheranno nella Möebius House a Het Goi, Olanda (1993 – 1998). È una casa unifamiliare organizzata in forma di anello di Möebius per ottimizzare le relazioni tra gli ambienti destinati al lavoro e quelli dedicati alla residenza.

Adrian Geuze con West8 persegue una sperimentazione aperta ai temi del paesaggio naturale e artificiale, intesi non più come alternativi ma come sistemi strettamente interrelati e aperti alle mutevoli esigenze di chi li vive. Un esempio che va in questa direzione è la Schouwburgplein a Rotterdam, Olanda (1990-1996), una piazza flessibile e in grado di ospitare numerosi eventi anche grazie ad un sistema di luci, montate su strutture articolabili in ferro, che possono essere manovrate a piacimento, in teoria anche dai cittadini stessi.

MVRDV si muove nella costante ricerca di una base razionale su cui fondare il progetto. Razionalità che però, in accordo con l'insegnamento di Koolhaas, porta sempre ad edifici complessi, spazialmente coinvolgenti e sostanzialmente anticlassici. Come nel caso parco De Hoge Veluwe, Olanda (1994-1995) dove gli

apparentemente tradizionali padiglioni di ingresso sono ottenuti dalla deformazione e dal riaggiustamento in senso modernista del modello archetipico della casa-parallelepipedo con sovrapposti i due tetti a falda.

Di Nox L'architecture d'ajourd'hui presenta il Water Pavilion for Delta Expo "Waterland" in Zeeland, Olanda del quale abbiamo già avuto occasione di parlare. Di Koen van Velsen è il Megabioscoop a Rotterdam, Olanda (1992-1996), il cinema realizzato a fianco della Schouwburgplein e progettato sulla base dei principi dell'architettura diagrammatica. Infine, di Ton Venhoeven sono due fotomontaggi che mostrano i numerosi temi spaziali che si ritrovano anche negli edifici più banali.

Sebbene tra loro molto diversi, gli architetti olandesi condividono alcune linee di ricerca. Sono: l'interesse per un metodo razionale che sostanzia la progettazione, l'attenzione ai rapporti che l'architettura intesse con il contesto circostante e con il paesaggio, una spazialità articolata in grado di poter accogliere al suo interno eventi complessi, l'uso di materiali poveri di produzione industriale, un voluto calvinismo e brutalismo con conseguente scarsa attenzione alla preziosità della rifinitura e del dettaglio. Saranno queste preferenze che permetteranno loro di sfuggire da un lato alla eccessiva complessità dell'architettura hyperorganica degli architetti digitali e dall'altro dagli effetti di pura superficie dei postminimalisti. E che porteranno alla così detta landscape architetture, della quale ci occuperemo nel capitolo successivo.

2.14 Pro and Versus a New Architecture

Scosso dai nuovi fermenti – forme bloboidali, uso di nuovi materiali, utilizzo in facciata di grandi schermi di proiezione, smaterializzazione, effetti superficiali – il mondo accademico,

reagisce: a volte scompostamente, accusando il nuovo di non essere altro che il prodotto di una civiltà che sempre di più insegue mode effimere; altre volte con considerazioni più pacate e ragionate. È il caso della rivista Harvard Design Magazine che nel 1997 dedica un numero monografico al tema Durability and Ephemerality. Kenneth Frampton, Luis Fernández-Galiano, Henry Petroski, Gavin Stamp lanciano l'allarme: il pericolo per la nuova architettura è la perdita di consistenza, di solidità. Il disinteresse per i valori tettonici, l'uso di facciate disancorate dalla struttura dell'edificio, la trasformazione dei prospetti in schermi sui quali proiettare immagini, l'applicazione cosciente di materiali deperibili nel tempo sembrano dimostrarlo.

Con i materiali tradizionali, quali il mattone, la pietra e il legno – afferma Frampton – si sono realizzati, invece, edifici che durano. Per esempio la villa Mairea di Aalto che dopo quasi sessanta anni si propone come una costruzione esemplare dove natura e cultura, presente e passato interagiscono sino quasi a sovrapporsi.

Il problema della durata e dei materiali è, conclude Frampton, un problema di architettura. Ritrovandone le radici negli anni Trenta quando Le Corbusier si dedica alle forme vernacolari e ai materiali tradizionali. Ma anche nella più tarda ricerca del greco Dimitris Pikionis, dei neorazionalisti italiani e, infine, degli spagnoli, Rafael Moneo in testa.

Su una posizione egualmente tradizionalista è Luis Fernández-Galiano che cita Loos, secondo il quale, mentre l'arte é rivoluzionaria, l'architettura è conservatrice. Troppi progettisti – denuncia Fernández-Galiano – teorizzano l'architettura effimera e preferiscono al concetto di firmitas, quello di venustas. Trasformando gli edifici in icone, ammirate e riverite, sperano che la società si prenderà cura della loro durata, a prescindere da

qualsiasi costo di manutenzione e di gestione e cita come esempio l'Aronoff Center di Eisenman.

Interviene Gavin Stamp: molti edifici di Stirling, Foster e Rogers si sono rivelati fallimentari. Ma, grazie allo stato di superstar dei progettisti, la stampa ha taciuto dei difetti per prodigarsi, invece, in complimenti esagerati.

Di diverso avviso Ellen Dunham-Jones e Botond Bognar.

Per il primo il problema della durata, al di là di ogni considerazione architettonica, è oggi direttamente connesso con l'aspetto produttivo e quindi ha poco senso progettare edifici imperituri. Concorda il secondo che cita la realtà giapponese: il Nomad Restaurant disegnato da Toyo Ito nel 1986 è stato abbattuto nel 1989; la Casa a forma di U costruita, sempre da Ito, nel 1976 è stata demolita,la casa in Yokohama disegnata da Kazuo Shinohara nel 1984 è stata sostituita nel 1994; il municipio di Tokio di Kenzo Tange realizzato nel 1952 è stato abbattuto nel 1992. Per non parlare dell'Imperial Hôtel di Wright che nel 1960 dovette far posto a un albergo di una catena internazionale. Piuttosto che rimpiangere monumentalità e durata, è bene assumere nella propria poetica il segno della precarietà, soprattutto se questa permette all'edificio di fluttuare, grazie ai nuovi materiali sensibili e trasparenti, nella sempre più immateriale e dinamica realtà metropolitana. Kazuma Sejima, Kazuo Shinohara, Itsuko Hasegawa, Hiroshi Hara, Riken Yamamoto e soprattutto Toyo Ito dimostrano, allora, che è possibile realizzare capolavori senza essere reazionari o conservatori, sia pure nella migliore accezione loosiana del termine.

Ad affrontare il problema della durata è anche Domus, con un fascicolo monografico dal titolo Durability uscito sempre nello stesso anno. Non mancano interventi a favore, per esempio quello di Gregotti. Ma le conclusioni, alla fine concordano con le tesi di

Botond Bognar: "la storia-afferma il direttore della testata, François Burkardt[39] – è un processo che non si ferma e non si può far tornare indietro"; la durabilità di per sé non è un valore. Interviene Pierre Restany: era la società fondata sull'eterno che aveva come ossessione il valore della permanenza e delle materialità; oggi, invece, si condivide la consapevolezza, maturata a partire dagli anni Sessanta, che ciò che é vero non è eterno. Pensiamo per esempio a Allan Kaprow che ha ridotto la pratica artistica all'atto spontaneo e volatile dell'happening e della performance. Oppure a Christo e Janne Claude che hanno realizzato opere destinate a durare per non più di una quindicina di giorni. O agli artisti della Body Art e in particolare da quella straordinaria indagatrice dei rapporti tra corpo e spazio che è la Marina Abramovic; a Yves Klein con i suoi pennelli viventi, la rivoluzione blu e gli immaginari voli che intensamente rendevano il bisogno di leggera immaterialità dell'uomo; all'arte povera con l'uso di materiali semplici, deperibili, consumabili. E infine pensiamo ai paesaggi fatti vibrare dal genio di Robert Smithson o antropizzati e concettualizzati dalla mano di Richard Long e degli artisti della Land Art. Il pericolo per la cultura contemporanea non è la freschezza dell'immagine, il suo darsi qui e ora ma, semmai, proprio il congelarla, mummificandola in una forma immutabile nel tempo. E l'ostinarsi a auspicare monumenti perenni in fondo è la testimonianza di una pervicace ottusità, che ci trasciniamo dai tempi degli egizi, che consiste nel voler a tutti i costi esorcizzare la morte e nel rifiutare il valore più profondo della vita che é la sua mutevolezza.

39 François Burkardt, "Editoriale" in Domus n.795 (luglio/agosto 1997)

2.15 The MoMA's New Wing.

Sempre nel 1997 architetti di tendenze diverse si misurano per un concorso dalle forti valenze simboliche: l'ampliamento del Museum of Modern Art, avvenuto a seguito dell'acquisizione di nuovi spazi resisi necessari per dare fiato a una struttura anch'essa al limite del collasso per eccesso di successo. Sono invitati 10 progettisti tra i quaranta e cinquanta anni d'età, già noti in campo internazionale:quattro europei: Rem Koolhaas, Wiel Arets, Dominique Perrault, Herzog & de Meuron; quattro americani: Bernard Tschumi, Steven Holl, Tod Williams e Billie Tsien, Rafael Vinoly; due Giapponesi: Yoshio Taniguchi, Toyo Ito. Nel giugno dello stesso anno sono scelti i tre finalisti, uno per continente: Tschumi, americano d'adozione; Herzog & de Meuron, di nazionalità svizzera; il giapponese Yoshio Taniguchi.

A dicembre è proclamato il vincitore. Inaspettatamente, è proprio Taniguchi. Autore di un progetto elegantissimo ma concettualmente inferiore alle attese, dichiaratamente in bilico tra la nostalgia della tradizione moderna e caute aperture al nuovo.

Molto più interessanti gli altri lavori presentati. Il progetto di Koolhaas si pone, come è costume dell'olandese, sul piano teorico. Come deve essere il museo di una società di massa? In che modo muoversi all'interno dei suoi spazi? Che ruolo avranno i magazzini e le riserve rispetto agli spazi espositivi? Quale dovrà essere la luce per un museo? Le risposte Koolhaas le fornisce attraverso due parole chiave: individualità e effetti cinetici. Individualità nel senso che un museo, diversamente da altri luoghi intensamente frequentati dal pubblico di massa quali centri commerciali o parchi giochi, è un luogo dove dovrebbe realizzarsi un rapporto privato con le opere d'arte attraverso spazi individuali, al limite microcellule, una per ciascun visitatore. Effetti cinetici nel senso che il paesaggio del

museo, totalmente artificiale, farà uso di congegni meccanici, luci e mezzi che garantiscono la veloce mobilità degli utenti e delle opere esposte. Da qui i nuovi ascensori della Otis che permettono di incanalare flussi di persone non solo in verticale, ma anche in orizzontale e lungo linee inclinate di movimento e il virtuale, in tutte le sue possibilità simulatorie, per ampliare l'esperienza del visitatore e trasformare il museo in un set cinematografico con sempre nuove scene per il pubblico pagante.

Su una linea simile si muove Bernard Tschumi. Parola chiave della sua ricerca è il termine "interconnessione", che – come suggerisce nella relazione – deve intendersi sia in senso spaziale sia concettuale. Per esempio con una sequenza degli spazi al chiuso e all'aperto lungo percorsi che alternano ambienti per l'arte e per l'incontro; uno spettacolare giardino pensile, in alto, visibile dalla strada che costituisce un segnale di richiamo; e infine realizzando interconnessioni tra il permanente e il temporaneo, le collezioni di pittura e di scultura, tra queste e gli altri dipartimenti, tra l'area pubblica e gli spazi destinati all'educazione, tra le gallerie e il teatro.

Anche per Toyo Ito il museo è la metafora della città. E, in particolare, di una metropoli quale New York retta da una logica agerarchica: dei grattacieli che si susseguono l'uno dopo l'altro, dei piani dei palazzi che si impilano all'infinito, delle stanze che si ripetono lungo lo stesso piano. Il nuovo museo potrà essere dunque un lying down skyscraper, cioè un grattacielo senza centro che si sviluppa in orizzontale, fatto di spazi che si susseguono in modo da lasciare la massima scelta d'uso, esattamente come un codice a barre, realizzato da linee di spessori diversi che si affiancano tra loro senza seguire alcun predeterminato disegno geometrico.

Per Herzog & de Meuron, infine, un museo non è Disneyland, né uno shopping mall né un media center. È una sequenza di

spazi aperti e chiusi, caratterizzati da diverse trasparenze. Quindi pochissimi effetti speciali, nessuno spazio futurista ma un insieme di ambienti realizzati pensando agli artisti e alla loro sensibilità che non vuole essere mortificata dal preponderante ego dell'architetto. La posizione dei due progettisti svizzeri è chiara. Prende atto del diffuso malcontento per l'atteggiamento egocentrico degli architetti, sempre pronti a sacrificare le esigenze degli utenti per salvaguardare valori disciplinari ai più incomprensibili. Ma, paradossalmente, giustifica la scelta dei curatori del MoMA che, dovendo decidere tra Tschumi, Koolhaas, Ito e Taniguchi, alla fine optano per quest'ultimo che garantirà un prodotto professionalmente ineccepibile, inaugurato nei tempi previsti, nel 2004, con una città tappezzata di manifesti che recitano: New York is Modern Again.

2.16 Verso una nuova stagione

La querelle tra forme bloboidali e il quasi nulla, tra barocco e minimalismo, che caratterizza il periodo intercorrente tra il 1993 e il 1997, permette di portare a termine il lavoro iniziato dal decostruttivismo, consistente nella liquidazione delle tendenze architettoniche che, come il neostoricismo o il postmodernismo, puntavano sulla cosiddetta autonomia cioè al disegno di edifici secondo le buone regole della composizione, così come tramandate, sviluppate ed evolutesi nel corso della lunga storia della disciplina.

Infatti, nonostante le loro notevoli differenze, sia i blob che il minimalismo tendono alla negazione dell'oggetto architettonico. La prima per trasformalo in un frammento di natura, la seconda per dissolverlo al suo interno.

La liberalizzazione da ogni regola – che porta a forme che vanno dalle curve neo-barocche alla trasparenza delle scatole di cristallo – permette di sperimentare con una libertà mai vista in precedenza materiali inconsueti, involucri di ogni tipo, inaspettate relazioni. E anche di introdurre all'interno del dibattito architettonico una diversa nozione di paesaggio, in cui architettura e natura giocano alla pari sino a confondersi.

Inoltre, grazie alle nuove tecnologie, anche le organizzazioni spaziali più complesse possono essere costruite.

Ciò permette, proprio in questi anni, la realizzazione di opere che in precedenza sarebbero state considerate utopie avanguardiste e sarebbero rimaste solo sulla carta.

Svincolati dalle regole esoteriche ed astratte della composizione e più vicini alla sensibilità del vasto pubblico, questi edifici incontreranno un notevole successo. E grazie ad essi emergerà professionalmente una nuova generazione di architetti. Si apre, insomma, una nuova stagione per l'architettura contemporanea.

Parte 4 capitolo 3

A season for masterpieces: 1998-2001

3.1 Il Guggenheim di Gehry a Bilbao

A preannunciare un periodo che, a partire dal 1998, vedrà la realizzazione di numerose opere di straordinario interesse architettonico, è l'inaugurazione del museo Guggenheim di Bilbao avvenuta il 19 ottobre 1997. Progettato da Frank O. Gehry, l'edificio costringe a ripensare l'idea stessa di museo; ciò che non era avvenuto né con la blanda ipotesi di risistemazione del Pompidou né con l'asettico progetto di ampliamento del MoMA. Il successo è al di sopra di ogni previsione. Sia in termini di affluenza di pubblico, tanto che nel primo anno di attività il museo totalizzerà il triplo delle 500.000 presenze previste. Sia di eco di stampa: Bilbao, concordano i media, è una costruzione che segna il secolo, una cattedrale dell'arte in grado di competere con il Guggenheim di New York realizzato da Frank Lloyd Wright.

A decretare il successo del Guggenheim di Bilbao contribuiscono anche le voci di dissenso. Che trasformano l'opera in un edificio-simbolo, emblematico dei mutamenti in atto nel modo di concepire, finanziare, costruire e pubblicizzare l'architettura. Tra i più autorevoli, Peter Eisenman che, pur non attaccandolo direttamente, intende l'edificio come l'esempio di una eccessiva

spettacolarizzazione della disciplina architettonica,[40] Rafael Moneo che vede nella produzione di Gehry il più alto esempio di una estetica dell'individualismo e della frammentazione[41] e l'antropologo basco Joseba Zulaika che, in Crónica de una seducciòn,[42] parla di imperialismo culturale, di un segno della società delle immagini e dello spettacolo, di un'impostura all'ombra del mondo delle merci.

In effetti, l'intera operazione lascia stupefatti. Per la scelta, da parte del direttore della Fondazione Solomon R. Guggenheim, Thomas Krenz, di proporre un museo in franchising, cioè con la stessa tecnica con la quale si concedono le licenze per realizzare nel mondo i fast food della McDonald's o di Pizza Hut. E per aver la Municipalità evitato, in una città come Bilbao in grave decadenza finanziaria e produttiva, le politiche tradizionali consistenti nella creazione di posti di lavoro nell'industria, per realizzare, invece, un museo in grado di catalizzare beni immateriali, cioè pubblicità e flussi culturali.

Vi é, poi, il prodigio di aver dato forma a una scultura irripetibile, composta da migliaia di componenti ognuno diverso dall'altro. Che Gehry realizza, almeno in teoria (in pratica si opterà per tecniche più tradizionali) attraverso l'uso di strumentazioni elettroniche che veicolano il passaggio di informazioni dai plastici di studio ai disegni esecutivi e da questi alle macchine che automaticamente realizzano i componenti dell'edificio. "To built the unbuildable"

40 Peter Eisenman in "Lo spettro dello spettacolo", Casabella n.673/674 (Dec.1999/ Jan.2000) inizia il suo articolo commentando una affermazione dello scultore Richard Serra secondo la quale "la Bilbao di Frank Gehry è più spettacolo che struttura", pag.85.

41 Ciò emerge, per esempio, nella conversazione di Moneo con William J.R.Curtis apparsa in El Croquis n.98 (2000), in particolare pagg.21-22.

42 Joseba Zulaika, Crónica de una seducción:Museo Guggenheim Bilbao (Madrid: Editorial Nerea,1997)

afferma Catherine Slessor sul n.1210 del The Architectural Review. E Joseph Giovannini su Architecture: "The computer that has made clouds, waves, and mountains scientifically intelligible, and chaos science possible, is the same instrument that made Gehry's tumult practicable. The building exemplifies the shift from mechanics to the electronics of our postindustrial age".[43]

Il Guggenheim ha il fascino ma anche la volatilità di una immagine. Quando si deve descriverlo non resta che affidarsi a metafore, anche arbitrarie o infelici, ma che comunque trascendono la materialità dell'oggetto architettonico: è un pesce, un fiore, una nave fantasma, un cavolfiore, una nuvola, un corpo in movimento. Non potrebbe essere altrimenti in una architettura in cui le regole della composizione sembrano sospese, l'esterno non riflette l'interno, non si riscontrano immediate corrispondenze tra funzione e forma, sono evitati i riferimenti alla tettonica, alla coerenza strutturale, alla logica del costruire.

È però la facilità con la quale l'edificio si lascia rivestire da queste immagini che ne garantisce il successo, tanto che è il museo più che le opere contenute ad attrarre il pubblico. E la Fondazione Guggenheim ha potuto rinunciare, senza defezioni di pubblico, ad esporre anche l'originariamente previsto Guernica di Pablo Picasso.

Bilbao diventa così simbolo della rinascita dell'architettura. Il segno che un linguaggio dal forte impatto sensuale, frammentato, complesso, non lineare può finalmente segnare un rinnovato rapporto tra pubblico e opera. Per altri è, invece, come dicevamo, prova della definitiva sconfitta. Della caduta dei valori formali nel tritacarne dello star system. Trasformato in opera emblematica, attraverso la quale provare le proprie tesi, del Guggenheim vero,

43 Joseph Giovannini "Gehry's Reign in Spain", Architecture (Dec.1997), pag.66

nelle discussioni si perdono però, via via le tracce. A favore di luoghi comuni.

Vediamone alcuni:

Primo: il Guggenheim sarebbe un monumento allo spreco. In realtà, il museo, in linea con i preventivi di spesa, è costato 120 milioni di dollari, licenza di franchising compresa, con un costo per metro quadrato inferiore ad altri musei e di due o tre volte inferiore al contemporaneo Getty Museum realizzato da Richard Meier a Los Angeles.

Secondo: Bilbao sarebbe il primo edificio del ventunesimo secolo, un capolavoro dell'età dell'elettronica. Falso: le potenzialità dell'elettronica sono ben altre, mentre, di edifici che lavorano su forme complesse ne sono stati costruiti diversi anche prima dell'avvento della civiltà dei computer. Se di paradigma elettronico vogliamo parlare è solo per indicare un nuovo atteggiamento antiseriale gestito attraverso il computer.

Terzo: in Gehry il segno prevarrebbe sulla ragione, l'arbitrarietà sulla logica. Tesi inconsistente. Bilbao è il frutto di una razionalità puntuale – spesso non riducibile a formule semplificate – in cui ogni decisione è stata valutata in relazione al contesto esterno, alla struttura formale dell'edificio, alla scelta dei materiali, al controllo dimensionale.

Sono almeno quattro le sollecitazioni che provengono dal luogo. Innanzitutto il Puente de la Salve, una infrastruttura autostradale intrusiva e sgraziata che attraversa il sito. Gehry lo abbraccia, costruendovi intorno e trasformandolo in un asse portante della composizione: il ponte acquista il fascino di un inserto pop colorato e dinamico e il museo, altrimenti localizzato lungo una sola riva, sembra conquistarle entrambe acquistando dimensione territoriale. La seconda sollecitazione proviene dal fiume Nervión.

Gehry distende l'edificio in modo che appaia sdraiato lungo il suo corso e localizza su questo affaccio la gran parte delle forme libere ricoperte da squame di titanio: per alludere alla metafora del pesce o della nave, ma soprattutto per sfruttare i riflessi delle superfici metalliche sull'acqua. L'opera sembra nascere dalla geografia del luogo, esaltandone la sostanza luminosa. La terza invenzione paesistica di Gehry è la torre, un oggetto alto 60 metri senza precisa destinazione funzionale che avvinghia il Puente de la Salve e costituisce un richiamo visibile sin dalla lontana piazza del Municipio: insieme polo e segnale urbano. Quarto accorgimento contestuale è l'integrazione alla città consolidata, attraverso due ali dell'edificio che si aprono in abbraccio, delimitando uno spazio urbano.

Veniamo agli spazi interni: lo schema distributivo é dato da 19 gallerie che si dipartono da un atrio centrale che con i suoi 50 metri d'altezza (tanto per fare un paragone: l'atrio del Guggenheim di New York è alto 35 metri) diventa fulcro della composizione. Per esaltare il quale Gehry pone l'ingresso a un livello inferiore con l'antiretorico effetto che per accedere al museo si scendono le scale invece che salirle e realizza una spirale nel cui moto ascendente si localizzano intersezioni, tagli e sovrapposizioni di volumi: da qui la metafora ricorrente del fiore per alcuni, del carciofo per altri. Per Gehry l'errore da evitare è l'espansione del Louvre di Pei, il cui atrio di ingresso appare come la lobby di un albergo di lusso. Riferimenti più adeguati sono le spazialità del film Metropolis di Fritz Lang, i Merzbau di Kurt Schwitters e la spirale wrightiana a New York, figure tutte che alludono alla complessità urbana. La stessa alla quale, sia pur con esiti diversi, abbiamo visto ispirarsi Bernard Tschumi, Rem Koolhaas, Toyo Ito nel concorso per l'ampliamento del MoMA e da cui trae giustificazione anche il pluralismo delle

soluzioni spaziali e la diversità delle scelte funzionali, quale, per esempio, le tre diverse tipologie espositive a cui fanno riferimento le 19 gallerie che si dipartono dall'atrio: sale classiche, di forma tradizionale per la collezione permanente; spazi poco convenzionali per lavori commissionati ad hoc agli artisti; un gigantesco loft per le esposizioni temporanee.

Terzo aspetto: i materiali. Motivi pratici giustificano la scelta delle minute squame di titanio per rivestire le forme complesse. La pietra è di regola adoperata per le superfici squadrate, le vetrate per mediare gli attacchi, altrimenti irrisolvibili, dei volumi, con la conseguenza che ogni particolare costruttivo, pur in un'opera così complessa, è facilmente eseguibile. Da qui un livello di finitura ineccepibile che valorizza le scelte formali. Pensiamo di contro alla deludente esecuzione del museo di Groningen nella parte progettata da Coop Himmelb(l)lau che corre il rischio di far scadere la dialettica degli spazi immaginati dal gruppo austriaco a un confusionario cozzare di forme.

A Bilbao il titanio brilla, soprattutto lungo il fiume, mentre la pietra, utilizzata negli spazi che fronteggiano la città, garantisce la continuità con l'impianto urbano. Il corpo di fabbrica colorato blu differenzia le funzioni amministrative e ha lo scopo di arricchire e vivacizzare lo spazio pubblico antistante il museo. Una nuova sintesi si profila nell'opera di Gehry, i cui lavori precedenti avevano oscillato tra forme semplici e statiche contraddistinte ciascuna da materiali, colori e grane diverse e forme complesse e dinamiche realizzate con un unico materiale.

Ed infine il quarto punto relativo agli aspetti dimensionali. Gehry, seguendo la lezione di Frank Ll. Wright fa esplodere gli spazi, dopo averli prima compressi. E per farne percepire la grandezza li scandisce. Ecco perché gran parte degli ambienti che circondano

l'atrio, compreso l'ambito di ingresso, sono piccoli e una grande scultura di Richard Serra interrompe l'altrimenti eccessivo sviluppo longitudinale dello spazio dedicato alle esposizioni temporanee.

3.2 La casa di Koolhaas a Floriac

Una seconda opera di straordinario interesse della seconda metà degli anni Novanta è la casa che Koolhaas realizza a Floriac, vicino Bordeaux, Francia (1994-1998). L'opera appartiene alle realizzazioni in cui l'architetto olandese si confronta con Mies van der Rohe. La casa di Floriac mostra il suo debito nell'immagine esterna – composta da un lungo muro di recinzione cui si sovrappone l'abitazione con una loggia aperta al paesaggio coronata e sovrastata da una incombente massa muraria – che ricorda la casa Riehl realizzata nel 1907 dal giovane Mies a Potsdam, Germania. Ma il debito è insieme più stringente e meno vincolante di quanto voglia fare apparire l'eclettico architetto olandese.

La casa di Floriac nasce da una coppia di committenti illuminati che si dedicano a collezionare arte, che richiedono anche spazi idonei alla ridotta mobilità di uno di loro, costretto a muoversi su una sedia a ruote.

Fedele al proprio metodo di lavoro, che prevede un approccio teorico ad ogni problema progettuale, l'architetto olandese organizza un'opera manifesto. Forse la sua migliore sintesi sul tema abitativo.

La casa di Floriac oscilla tra le polarità del private e dell'un-private, che rappresentano rispettivamente lo spazio racchiuso e costretto dell'interiorità e quello trasparente e libero dell'esteriorità. Se si osserva lo spazio del cortile o l'ultimo piano destinato alle camere da letto, perimetrato dalla massa muraria e forato da piccoli oblò, la casa appare chiusa in se stessa. Se, invece, l'attenzione si sposta al

soggiorno delimitato sui quattro lati da vetrate aperte al paesaggio, si noteranno due espliciti riferimenti. Il primo è al modello della glass house e in particolare alla Farnsworth di Mies. Il secondo ai lavori degli architetti radicali Superstudio e Archizoom, che, a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, perseguivano la realizzazione di spazi isotropi e aperti nei quali il corpo libero da ogni costrizione, e cioè non ostacolato da muri, tramezzi o impedimenti di sorta, avrebbe potuto liberamente muoversi.

Mies, Archizoom, Superstudio quindi. Ma come estremo di una dialettica di opposti, appunto quella dell'aperto e del chiuso, del compresso e dell'esploso, del trasparente e dell'opaco, di cui non é difficile rintracciare gli antecedenti in tutta la produzione precedente dell'architetto olandese. A Villa dall'Ava a Parigi (1984-91), per esempio, alle vetrate sui quattro lati del soggiorno si contrappongono, al piano superiore, i compressi volumi delle camere da letto. Nelle abitazioni a Fukuoka in Giappone (1988-1991), uno scuro muro bugnato tutela la privacy di case a patio che, però, grazie a coperture svettanti e ondulate, se ne divincolano fluttuando trasparenti verso l'alto. Nella case di Rotterdam, Olanda (1984-88) e nella villa vicino Amsterdam (1992-1993) gli spazi privati si raccolgono intorno a introversi patii, uno dei quali è addirittura protetto da una sorta di ponte levatoio, mentre i pubblici si aprono completamente verso l'esterno.

A Floriac differenti, quasi inconciliabili, sono i tre livelli della casa: il piano inferiore, con i suoi anfratti scavati all'interno della collina, richiama gli spazi delle caverne; il piano mediano metà al coperto e metà allo scoperto afferma, come abbiamo già visto, il principio della priorità del vuoto e della trasparenza sul pieno e l'opaco; il piano superiore vede protagonisti gli spazi frammentati, separati tra loro da tramezzature concepite, a loro volta, secondo due

opposte strategie: implose in un nucleo centrale nell'appartamento dei genitori, esplose sino a rincorrersi tra loro nell'appartamento dei figli.

Giocata sulle opposizioni – in questo caso tra stabilità e precarietà – è anche la struttura. La casa colpisce per il suo virtuosismo tecnico: il grande sbalzo ma anche l'imponente terzo piano che suggerisce l'idea di una grande trave in cemento armato. A questi segni forti si contrappongono particolari inquietanti: i piani leggermente sfalsati tra loro che comunicano la sensazione di un'insieme disarticolato, quasi slegato; l'uso di pilastri a sezione diversa (a doppia T, circolare, rettangolare) uno dei quali scarica direttamente nel giardino; la presenza di un tirante che lega al terreno un edificio che altrimenti sembrerebbe spiccare il volo.

Sempre per differenze e opposizioni è operata la scelta dei soffitti e pavimenti grazie all'uso di alluminio, malta di resine, cemento a faccia vista e dei rivestimenti dove si alternano pareti di diversi colori e grane.

Vi è poi la differenza tra la scala che porta all'appartamento dei ragazzi e la piattaforma elevatrice che collega i due piani inferiori con l'appartamento dei genitori. La scala è a pianta circolare ed è inaccessibile alla sedia a ruote, quasi a sottolineare l'autonomia dei figli dai genitori. La piattaforma elavatrice é a pianta quadrata ed è il mezzo attraverso cui si concreta l'accessibilità dell'abitazione:artatamente sovradimensionata, è però più che un semplice mezzo di collegamento verticale. È una stanza che permette al proprietario di vivere in uno studio mobile e localizzabile, secondo le esigenze, accanto alla cucina, al soggiorno o nella zona notte. Ma in questo caso l'ascensore è qualcosa in più di un artificio tecnico, è una macchina che garantisce il compenetrarsi di punti di vista continuamente mutevoli. Insomma uno strumento di libertà

spaziale e, insieme, un moltiplicatore percettivo il cui movimento cambia ogni volta l'architettura della casa.

La scelta escogitata da Koolhaas di porre al centro di uno spazio, altrimenti statico, un meccanismo in movimento ha numerosi antecedenti, tra questi le strutture degli Archigram incontrati all'Architectural Association di Londra. E non poco Koolhaas è stato influenzato dal primo progetto del centro Pompidou di Gianfranco Franchini, Renzo Piano e Richard Rogers, che prevedeva una struttura completamente flessibile a piani mobili.

Il debito verso gli Archigram non si esaurisce nell'invenzione della stanza-ascensore. Lo possiamo rintracciare nella realizzazione di puntuali apparati tecnici, che arricchiscono la vivibilità dell'abitazione. Nulla, suggerisce Koolhaas, deve essere dato per scontato. Ogni desiderio può diventare il pretesto per un'invenzione formale. È il caso dei binari elettrificati lungo i quali sono appesi i quadri che, così, possono essere trasportati anche sulla terrazza e apprezzati en plein air, o della porta a vetro motorizzata sul lato nord lunga oltre otto metri che si sposta di oltre undici.

Vi è, inoltre, nella casa di Floriac, così come in tutte le opere dell'architetto olandese, la consapevolezza che ogni forma, per quanto consolidata, può cedere il posto a un'altra, inusuale, che rappresenta la corretta soluzione al problema. Alle tradizionali finestre sono preferiti gli oblò che non intaccano la compattezza del muro ma, nello stesso tempo, collocate nei punti opportuni, garantiscono sfondamenti prospettici e visuali. E al sistema trilitico ne é preferito uno più complesso a contrappesi che, scaricando le forze nella parte centrale della struttura e all'esterno del volume costruito, riduce drasticamente il numero dei pilastri all'interno del soggiorno.

Non è difficile, nel gioco delle invenzioni formali, rintracciare

anche un repertorio di citazioni. Le sezioni circolari, rettangolari e a doppia T rimandano ai pilastri utilizzati dai protagonisti del movimento moderno. Il binario elettrificato è un evidente omaggio alla Maison de Verre di Pierre Chareau. La vetrata motorizzata richiama la casa Tugendhat di Mies van der Rohe. E il muro a groviera scandito da sequenze di oblò, anche strombati, è ripreso dalla New Babylon di Constant e allude al mito modernista del transatlantico e, insieme, alle bucature postrazionaliste e brutaliste di Ronchamp, sia pure organizzate secondo la logica della finestra in lunghezza.

Intensamente programmatica, la casa di Floriac nulla concede ai sentimenti e al mito della domesticità. L'estetica, suggerisce Koolhaas, ha poco a che vedere con la psicologia intesa in senso intimista. Sono i rapporti tra lo spazio e il corpo e le interrelazioni tra l'interno e l'esterno che fanno in modo che l'oggetto funzioni: "This house" ha affermato il committente "has been my liberation".

3.3 Il museo ebraico di Libeskind a Berlino

Il 25 gennaio del 1999, a poco più di un anno dall'apertura del Guggenheim, si inaugura a Berlino il museo ebraico di Daniel Libeskind. L'impressione che suscita l'opera non è minore di quella del museo di Gehry. Folle di curiosi visitano l'edificio, ritenuto più importante degli oggetti esposti che, oltretutto, non si è fatto in tempo a allestire per l'inaugurazione. Una crescente euforia circola nella comunità degli architetti. Dopo i terribili anni settanta e ottanta si ha, finalmente, la consapevolezza che l'architettura stia vivendo un periodo particolarmente felice, segnato dalle opere di quello che è un nuovo fenomeno culturale e sociologico, lo Star System con personaggi del calibro di Foster, Koolhaas, Hadid, Rogers, Piano, Nouvel, Fuksas, Calatrava, Herzog e de Meuron.

Il progetto dello Jewish Museum ha una storia che risale al 1988.

Gli oltre dieci anni che trascorrono tra la redazione del progetto e l'esecuzione, stemperano solo in piccola parte il carattere di novità della proposta, certamente antagonista rispetto alle contemporanee scelte culturali berlinesi. Ricordiamo, infatti, che tra il 1988 e il 1989 ancora operava l'IBA, la cui filosofia perseguiva la salvaguardia del tessuto storico urbano e delle tipologie edilizie tradizionali e i cui incarichi più rappresentativi erano affidati ad Ungers, Rossi, Gregotti, Krier, Grassi e a Stirling. Disegnato nel 1988, nello stesso anno in cui Libeskind è invitato a partecipare ala mostra Deconstructivist Architecture, il museo ne risente il clima: geometrie disarticolate, spazi frammentati, dettagli stridenti, materiali di produzione industriale. E a un approccio decostruttivista allude anche il titolo "Between the Lines" che fa riferimento al motivo di una linea a serpentina intersecata da una rettilinea. La prima corrisponde alla forma a zig zag degli ambienti espositivi, la seconda è un taglio longitudinale che scava la serpentina, creando alcune corti interne impraticabili che rappresentano simbolicamente lo spazio vuoto lasciato dall'Olocausto. Accanto all'edificio una struttura in cemento, la Torre dell'Olocausto, cava anch' essa, e un giardino artificiale, l'Hoffmann Garden, composto da 49 prismi inclinati in cemento, al cui interno sono rinchiusi altrettanti alberi.

Altamente retorica, l'opera è costruita a partire da direttrici che traducono in linguaggio spaziale temi, simboli, geografie e vicissitudini dell'ebraismo e, in particolare, della storia della comunità berlinese, prima dello sterminio nazista.

Vi è innanzi tutto una corrispondenza tra le forme del progetto e i luoghi di residenza degli intellettuali ebrei a Berlino. Vi è il riferimento al Moses und Aron di Arnold Schömberg e al tema dell'impossibilità del dire. Vi sono poi intersezioni tra il progetto e la

lista dei deportati registrati nei Gedenkbuch, i libri che contengono in ordine alfabetico nomi, data di nascita, data di deportazione, luogo di sterminio. E, infine, si riscontrano corrispondenze con la Berlino evocata da Walter Benjamin nel libro Einbahnstrasse (One Way Street).

Tutti questi nessi, ermeticamente descritti negli scritti e nei disegni di presentazione dell'opera, sono però oscuri. Ma forse è proprio questo il fascino e il segreto del gioco. Sappiamo che Libeskind, come uno sciamano, ha svelato – o forse, sarebbe meglio dire, costruito – corrispondenze. Sappiamo che tali corrispondenze tra gli indirizzi, Schömberg, Benjamin, la stella, sono arbitrarie per il buon senso ma, nello stesso tempo, necessarie per l'immaginazione poetica. E proprio per questo ne restiamo affascinati e accettiamo di destrutturare le ferree categorie dell'intelletto per prefigurarci un universo fisico e metafisico più complesso che sentiamo o speriamo di intuire come nostro.

Vengono alla mente le riflessioni di Carl Gustav Jung sulla sincronicità, cioè sulla capacità degli uomini di collegare, in un unico discorso, fenomeni diversi, non legati da nessi di apparente casualità, ma in realtà compresenti nella struttura profonda della storia e del nostro io. E le lezioni poetiche dei maestri con i quali Libeskind ha scelto di confrontarsi: da John Hejduk, suo professore alla Cooper Union, ad Aldo Rossi, che ordina tramite la memoria struggenti e disarticolati frammenti, sino a Peter Eisenman, inguaribile mistico di una Assenza – che è il modo attraverso cui, secondo una certa tradizione religiosa e filosofica, all'uomo è dato entrare in contatto con l'Essere – ritrovata svuotando le forme dei loro usuali significati. E infine lo scritto di Jeffrey Kipnis sulle "Forms of irrationality" che teorizza la sovrapposizione di universi di discorso diversi come scappatoia alla banale retorica del costruire.

Ma se il Jewish Museum è un capolavoro, non lo è solo per le esoteriche corrispondenze tra simboli e eventi. Lo è soprattutto per aver sintetizzato il tema dell'Olocausto nell'inusitata immagine di un edificio fortezza nel cui interno si susseguono percorsi continui, privi di soste che costringono a un incedere senza pausa, senza meta. Sono i tre cunicoli che al piano seminterrato si intersecano, formando quasi un labirinto e gli spazi-corridoio dei piani superiori dedicati alle esposizioni. È un atteggiamento diverso da quello sperimentato da Gehry a Bilbao, imperniato sulla avvolgente ma stridente centralità dell'atrio. Qui lo spazio non è metafora della città, ma dell'incedere di un popolo. E, per metonimia, del pellegrinare dell'uomo. cioè, della sua condizione esistenziale. Del suo essere nella storia.

La "raum", cioè la stanza, il luogo dello stare e dell'esserci direbbe Heidegger, non esiste più. Ha ceduto il posto al "mauer", cioè al muro che delimita un percorso, predetermina una traiettoria e prefigura una condizione di nomadismo.

Nel museo di Libeskind questi concetti non sono accennati o risolti mediante allegorie. Sono tradotti in una esperienza spaziale che investe innanzi tutto il corpo. E tutti gli altri sensi: la vista, il tatto, l'udito chiamati a rendere conto, mediante il passaggio dal buio alla luce, dal caldo al freddo, dal trambusto al sordo silenzio, della nostra condizione esistenziale. Così quello che sulla carta poteva apparirci come una semplice costruzione mentale, la viviamo come una esperienza del corpo.

3.4 Il KKL di Nouvel a Lucerna

È nel 1999 che, con l'apertura dell'ala destinata a esposizioni museali, Nouvel completa il Centro Culturale di Lucerna (KKL), Svizzera, un progetto che si era aggiudicato, a seguito di concorso, nel 1989.

L'edificio si caratterizza per una slanciata copertura di oltre 12.000 mq., posta a quota 23 m. rispetto al livello del lago sul quale l'edificio prospetta. La copertura, che aggetta con uno sbalzo di 45 metri sul lato lago, ha innanzitutto la funzione di sottolineare le valenze paesistiche dell'edificio collocandolo lungo la linea d'orizzonte, e, insieme, di conferire unità visiva ai diversi volumi che ne articolano il programma funzionale: una grande sala da concerti per 1840 posti, un auditorium, un museo e numerosi spazi destinati alla ristorazione. Realizzata in rame, con un intradosso rivestito di pannelli in alluminio, la copertura diventa anche uno schermo su cui si riflette il lago, producendo un effetto di smaterializzante che vagamente ricorda quello della Fondazione Cartier di Parigi, mentre, allo stesso tempo, delimita idealmente un grande spazio sottostante, l'Europaplatz, popolato di attività all'aperto. L'edificio, infatti, pur dandosi come un insieme di spazi interni è pensato come esterno: un oggetto così fortemente radicato al luogo, che avrebbe dovuto essere posto addirittura sopra il lago. Di fronte al diniego da parte delle autorità di Lucerna, Nouvel ha optato per far entrare l'acqua – e quindi i suoi riflessi luminosi – all'interno dell'edificio con dei canali disegnati in modo tale da individuare le diverse zone funzionali che, seguendo il disegno più semplice possibile, sono poste in batteria, una in successione all'altra, seguendo quella logica additiva che Koolhaas ha più volte teorizzato. A rendere complesso l'edificio non è infatti il programma funzionale quanto la diversa materialità degli spazi, con grane e colori specifici che variano dalle griglie metalliche grigio argentee delle zone di servizio al blu e rosso fiammante dei pannelli di rivestimento delle zona destinata alla Concert Hall. Disegnato come un frammento di landscape ecologico-metropolitano – la sua forma sembra studiata per essere vista da alcuni punti di osservazione individuati ad hoc all'interno

dello spazio urbano di Lucerna – l'edificio, dal suo interno, si apre al lago con una grande terrazza panoramica che si affaccia su tutta la regione. Segno che, anche in questa epoca caratterizzata dalla artificialità è possibile fare i conti in modo creativo con la natura.

3.5 The Unprivate house

Luglio 1999: al MoMA di New York inaugura la mostra The Un-Private House. Esposte ventisei abitazioni realizzate da altrettanti architetti. Alcuni già affermati quali Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, van Berkel & Bos, Herzog & de Meuron, Steven Holl; altri sulla via di diventarlo quali MVRVD, Guthrie+Buresh, Hariri & Hariri, Preston Scott Cohen, Shigeru Ban. La scelta è di puntare l'obiettivo sulle abitazioni private. Il perché è spiegato dal curatore Terence Riley nel saggio introduttivo del catalogo: sono spesso i singoli proprietari che, nel costruirsi la loro casa, si affidano a progettisti innovativi e per primi anticipano e sperimentano i cambiamenti che dovranno avvenire nella società. Quindi è facile prevedere che dall'analisi delle ventisei abitazioni si possano intravedere tendenze se non altro in via di formazione. Quali? Innanzi tutto, la messa in discussione della concezione tradizionale della casa intesa come ambito privato, isola di tranquillità, antitesi alla caoticità dello spazio urbano. I progetti presentati, invece, sembrano puntare alla realizzazione di un organismo permeabile alle sollecitazioni che provengono dal mondo esterno. La commistione è anzitutto visiva e avviene attraverso grandi vetrate. Ma sin qui non ci sarebbe granché di nuovo: basta pensare alle case di vetro di Pierre Chareau, di Mies Van der Rohe, di Philip Johnson o alle evanescenti palazzine di Connel, Ward e Lucas rifiutate negli anni trenta dagli abitanti perché troppo trasparenti. Vi è, poi, un complesso coinvolgimento con i media che proiettano all'interno

delle mura domestiche lo spazio degli eventi esterni e trasformano l'edificio in una macchina rice-trasmittente in grado essa stessa di produrli. È il caso del progetto di Hariri & Hariri che introduce presenze virtuali: siano queste i cuochi pescati da internet che aiutano nella preparazione dei cibi o gli ospiti con cui trascorrere le serate; mentre all'esterno vi sono pannelli a cristalli liquidi sui quali costruire immagini generate dal computer.

Oppure, come nel progetto di Frank Lupo e Daniel Rowen, gli schermi dei televisori sono collocati in modo tale da poter essere visti da qualsiasi punto della casa per permettere agli abitanti, che lavorano nel mondo finanziario, un rapporto costante con i mercati borsistici. O, ancora, come nell'inquietante progetto di Diller + Scofidio, una telecamera esterna registra, dopo averne selezionato le inquadrature, il paesaggio che poi proietta su finestre virtuali. E, infine, il lavoro di Herzog & de Meuron per la villa museo di un collezionista di media dove quasi tutte le pareti perdono la loro materialità per diventare schermi di proiezione.

Insieme all'uso dei creativo dei media, si registra, infine, un accentuato processo di disgregazione tipologica con ambienti permeabili e non segmentati. Vi è conseguente scarso interesse per la suddivisione degli spazi interni in camere destinate a funzioni specializzate e per la netta distinzione degli spazi in zone private e pubbliche. E vi è, a livello urbanistico, l'abbandono dell'approccio monofunzionale tipico dell'ideologia dello zoning con l'introduzione anche all'interno dell'abitazione di zone destinate al lavoro e alla produzione.

Quattro fenomeni, di rilevante portata sociale, hanno determinato il fenomeno della un-private house.

Primo: una cultura più disincantata nei confronti della trasparenza. Se Frank Lloyd Wright – rileva Terence Riley – non

cessava di ricordare l'importanza della privacy, George Orwell ammoniva contro i pericoli del Grande Fratello e Edith Farnsworth subiva la casa di vetro di Mies van der Rohe, oggi viviamo un mondo dove la messa in scena della propria esistenza è accettata e a volte auspicata. Basti pensare alla tranquillità con la quale si parla al telefonino di fatti privati in luoghi pubblici, al successo delle trasmissioni che mettono in piazza eventi anche intimi, al guardare e all'essere guardati mentre si percorrono strade, piazze o centri commerciali. Voyeurismo e narcisismo sembrano nuove dimensioni dell'uomo metropolitano e sono sicuramente un aspetto, non necessariamente negativo, da considerare nella progettazione degli spazi, anche residenziali.

Secondo: la famiglia tradizionale, quella per capirci composta da due genitori e almeno altrettanti figli, è diventata minoritaria. Crescono il numero dei single e delle famiglie atipiche: coppie senza prole, persone sole con un figlio, amici conviventi, coppie omosessuali. Per questi nuovi nuclei sociali, caratterizzati da modi di vita più informali, spesso dinamici e in ogni caso maggiormente proiettati verso il mondo esterno, hanno poco senso suddivisioni gerarchizzate e cubicolari degli spazi.

Afferma uno dei ventisei progettisti, Mack Scogin: "there are no rooms, just situations". Conseguentemente la tipologia più appropriata sembra diventare quella del loft, l'unico ambiente schermato da partizioni mobili. E anche nei casi in cui la distribuzione sia ancora fondata sulla individuazione di specifici ambienti questi si compenetrano tra loro realizzando un continuum: blurring, come dicevamo prima, e flessibilità sono le parole chiave della nuova architettura.

Terzo: l'introduzione su vasta scala, grazie alle nuove tecnologie, del lavoro a casa. Se prima erano pochi professionisti che

affiancavano abitazione e studio, oggi grazie ai personal computer e alla telematica, è possibile trasformare qualunque scrivania in una succursale dell'ufficio. Da qui l'interesse per il telelavoro e le proposte il cui obiettivo, come nel caso di alcuni progetti in mostra, é il miglioramento della qualità del microambiente di vita e la gestione all'interno dell'alloggio di attività lavorative complesse.

Quarto: vi è una minore attenzione al simbolismo della casa, intesa come rifugio e protezione dal mondo esterno. E una certa insensibilità nei confronti della retorica del focolare che porta i progettisti ad un programmatico brutalismo che può spingersi sino alla dichiarata insensibilità per gli aspetti psicologici e funzionali legati al concetto di domesticità. Afferma il critico Herbert Muschamp: forse al giorno d'oggi occorre progettare "a shelter from shelter", cioè un rifugio che ci protegga dall'idea della casa-rifugio. Si rispolvera così una tradizione che ha dei precedenti nell'asettica ideologia formale di parte del movimento moderno ma che, nel suo snobismo esclusivista, ha un sicuro riferimento nella House n.6 di Peter Eisenman, un progetto realizzato nel 1975, dove la sublimità degli spazi è direttamente proporzionale alla loro scarsa fruibilità. È questo, per esempio, il caso delle abitazioni di Shigeru Ban, l'immagine di una delle quali è proposta alla mostra del MoMA, nelle quali l'arredamento è pressoché bandito, i muri scompaiono e anche gli igienici sono lasciati in vista in nome della openesess and freedom della vita contemporanea.

3.6 Möbius House

Da un punto di vista formale, come afferma Riley nella introduzione al catalogo, due tendenze si fronteggiano: una punta sulle forme bloboidali; l'altra sulle prismatiche. Se volessimo dividere in due gli schieramenti potremmo collocare da un lato Peter

Eisenman, van Berkel & Bos, Greg Lynn, Stephen Perrella, Foreign Office Architects; dall'altro Rem Koolhaas, Toyo Ito, Waro Kishy, Kazuyo Sejima, Bernard Tschumi, Shigeru Ban. I primi lavorano su superfici plastiche gestendo forme strutturalmente ambigue dove è difficile individuare il dentro dal fuori, il sopra dal sotto, il volume dalla superficie e dove sono privilegiate le interconnessioni piuttosto che le chiare distinzioni spaziali. L'architettura è per loro una pelle continua, avvolgente, sensibile, che eventualmente può essere resa intelligente attraverso sensori elettronici. E può – pensiamo alle case sperimentali di Greg Lynn – essere prodotta industrialmente variandone la forma in relazione ai desideri degli acquirenti. Esattamente nel modo in cui oggi un paio di scarpe Nike è realizzato su misura attraverso un processo interattivo di scelta.

La seconda tendenza si muove all'interno della scatola e non è estranea alle tendenze neo-moderniste e minimaliste, magari riviste attraverso la sperimentazione di nuovi materiali da costruzione.

Appartiene alla prima tendenza la Möbius House (1993-1998) realizzata da van Berkel &Bos (UN-Studio). Ne abbiamo già accennato nel capitolo precedente: è una residenza nei dintorni di Amsterdam, disegnata per una coppia di professionisti che la utilizzano anche come sede della loro attività lavorativa.

Puntuali le loro richieste. Innanzitutto di inserimento nell'ambiente naturale, di eccezionale valore soprattutto in considerazione della vicinanza di un bosco e di un corso d'acqua.

Realizzare, poi, una costruzione con un nucleo abitativo tradizionale composto da spazi di soggiorno e camere da letto; due uffici separati tra di loro, uno per ciascun componente della coppia; un appartamento per ospiti autosufficiente e indipendente; un garage per due automobili.

Prevedere, infine, spazi a sufficienza per ospitare la collezione di opere d'arte, in prevalenza quadri del gruppo CoBrA.

Il metodo di lavoro che Bern van Berkel e Caroline Bos adottano per dare forma alle richieste del committente è stato da loro già messo a punto in numerosi progetti precedenti e teorizzato, a partire da considerazioni tratte dalle riflessioni di Gilles Deleuze sulle Abstract Machines. Consiste nel rifiutare a priori modelli o tipologie consolidate dalla tradizione. Viene, invece, organizzato un diagramma piuttosto complesso delle funzioni e delle interrelazioni richieste, e sulle base di questo approntata una forma ad hoc, di alto valore metaforico, tale da rappresentare nello spazio proprio la particolarità del problema analizzato. In questo caso è la Möbius strip – cioè un nastro piegato a forma di 8, che é insieme volume chiuso e superficie aperta, interno e esterno, oggetto delimitato e insieme di luoghi che quasi si inseguono tra loro – che rende con l'immediatezza della propria immagine la volontà di interrelazione tra spazio domestico e ambiente naturale, il desiderio di autonomia della coppia e ordina il flusso delle funzioni che si susseguono all'interno dell'abitazione nel corso delle 24 ore.

La Möbius house provoca un immediato interesse. Bart Lootsma su Domus[44] apprezza il metodo di van Berkel & Bos a tal punto da contrapporlo a quello di Koolhaas: quello diagrammatico dei primi consentirebbe di mettere in luce le peculiarità di ogni singolo caso mentre l'approccio tipologico del secondo porterebbe inevitabilmente alla costituzione di oggetti seriali. E L'Architecture d 'Aujourd'hui ne illustra i presupposti concettuali in un lungo articolo di Axel Sowa: segno che il metodo diagrammatico viene visto con crescente interesse anche da personaggi che si muovono in aree culturali diverse da quella olandese.

44 Bart Lootsma, "Möbius one-family house, 't Gooi, The Netherlands" in Domus n.814 (April 1999), pagg. 40-49..

Occorre però osservare che nonostante la novità del ricorso a una geometria complessa quale il nastro di Möbius, in realtà UN-Studio semplifica il disegno curvo e continuo per un disegno spigoloso che si discosta dalla logica delle hypersuperfici, mentre molto ricorda le forme frammentate del decostruttivismo. Connie Van Cleef sull'Architectural Review, cogliendo questa contraddizione, esprime le sue perplessità: "Although the interlocking edges of the Möbius strip suggest the formal organization of the building, the mathematical model is not literally transferred to the architecture. The angular, jutting geometries bear little physical resemblance to the smooth Möbius curves …. Its complex, fragmented form has more in common with an inhabitable sculpture or Expressionist film set and its stark materiality and spatial perversions do not conform to conventional notions of gentle, informal domesticity".[45]

Di parere diverso Joseph Giovannini: la casa è un'architettura di grande intensità poetica: "Van Berkel & Bos simultaneously creates complexity and difference within a unifying gesture". Continua il critico: "The firm is thus taking a philosophical stand at the edge of current theoretical debates: The world is complex, yes, and perhaps even beyond comprehension, but there is an underlying order".[46]

3.7 A Dutchness in the State of Architecture

Nel 1998 si svolge all'Architectural Association un simposio. Il titolo "Is there a Dutchness in the State of Architecture?" è emblematico del crescente interesse per quello che oramai viene definito il fenomeno olandese. Un fenomeno stimolato da una congiuntura economica particolarmente favorevole e, insieme, dalla

45 Conie van Cleef, "Radical Domesticity", The Architectural Review n.1231 (Sept.1999), pag. 48-50.

46 Joseph Giovannini, "Infinite Space", Architecture (March 1999), pag.102

volontà politica di valorizzare talenti, creatività ed energie giovanili. E che già rispetto al 1996, quando era stato preannunciato dalla rivista l'Architecture d'Aujourd'hui, può vantare un certo numero di realizzazioni di qualità che esercitano un notevole influsso sul dibattito architettonico. Tra queste, solo per citarne alcune, la Möbius House disegnata da van Berkel & Bos di cui abbiamo appena parlato, il Minnaert Building a Utrecht, Olanda (1994-1998) di Niutelings Riedijk Architecten, la Delft Polytecnic Library a Delft, Olanda (1993-1998) di Mecanoo, la Police Station a Boxtel, Olanda (1994-1997) di Wiel Arets, i WOZOCO's apartaments for Elderly People ad Amsterdam (1994-1997) e Villa VPRO a Hilversum, Olanda (1993-1997) di MVRDV. Per Bart Lootsma, il successo olandese risiede nella capacità di muoversi in sintonia con quella seconda modernità , che caratterizza l'organizzazione del mondo nell'epoca della globalizzazione. Ciò comporta da un lato l'abbandono del mito romantico dell'architetto genio che vuole controllare il processo dal primo schizzo all'ultimo dettaglio, e dall'altro l'approntamento di strumenti flessibili che consentono di dare una risposta soddisfacente alle numerose richieste dei soggetti coinvolti in un'opera edilizia: dal politico al costruttore, dal committente al fruitore.

La forma, seguendo il precedente di Koolhaas, non è mai il presupposto, ma un prodotto finale che trova giustificazione solo a partire da un ragionamento logico – paradossale quanto si vuole – che l'ha sostanziato. Così come avviene nell'architettura diagrammatica di van Berkel e Bos o di MVRDV i quali organizzano grandi moli di dati sotto forma di figure geometriche bi e tridimensionali, detti datascapes, e a partire da questi organizzano l'iter progettuale.

Ciò porta a una architettura che produce immagini innovative e a volte geometricamente non banali e che, sebbene faccia diretto

riferimento alle teorie della complessità e dei sistemi, non sempre si ispira all'estetica delle pieghe e dei blob.

Anzi, in numerosi casi l'obiettivo è una certa riduzione formale che ha non pochi punti di contatto con il nuovo stile internazionale che si sta delineando in molte altre realtà occidentali, a partire dalla riscoperta e rielaborazione del minimalismo avvenuta nei primi anni novanta. È quanto sostiene, per esempio, Hans Ibelings con un libro nel quale descrive il Supermodernism,[47] che si caratterizza per il superamento del romanticismo simbolista post-moderm e decostruttivista. Gli architetti che si possono ascrivere a questa tendenza non propongono significati nascosti che stanno dietro le cose, veicolando attraverso immagini forti concetti estranei alla sfera architettonica. Ma cercano di lavorare sull'esistente "at the service of modernization which is currently most visible in the process of globalization" e in questo modo rassomigliano "to the least phase of modernism, during the 1950s and 1960, when there was a strong tendency to accept prevailing conditions as inescapable facts".[48] Da qui forme logiche ed efficaci e un atteggiamento realistico che porta anche all'accettazione delle complesse realtà metropolitane che caratterizzano la nostra epoca, viste non più come stimoli per operare rivoluzioni stilistiche ma come situazioni concrete da migliorare attraverso interventi puntuali.

Se a caratterizzare l'approccio olandese è da un lato quella che, più tardi, sarà definita da Hans Ibelings con il termine di extreme logic, dall'altro è un modo di progettare che porta alla costituzione di un artificial landscape, in cui si annullano le divisioni tra natura

47 Hans Ibelings, Supermodernism. Architecture in the Age of Globalization (Rotterdam: NAi Publishers 1998). Enlarged edition (Rotterdam: NAi Publishers 2002).

48 Hans Ibelings, Supermodernism, enlarged edition, pg.134.

e artificio, tra oggetto architettonico e contesto circostante. Alle radici di questo approccio vi è una cultura che da sempre ha visto il paesaggio come frutto dell'azione progettuale dell'uomo e che quindi– diversamente da altre, dove la costruzione è vissuta come un atto di violenza alla natura – non ha mai pensato ai due termini come antitetici. Ma vi è anche una nuova condizione che porta gli olandesi a vivere l'intero territorio come se fosse un'unica realtà metropolitana e quindi a percepirlo come uno spazio frammentato dove si passa repentinamente dalla città alla campagna. Come afferma Adriaan Geuze: "as an addictive sequence of events".[49] A generare, infine, l'artificial landscape è il metodo logico di progettazione, in cui la forma non ha un valore oggettuale ma relazionale. E che quindi evita gli oggetti scultorei in sé e per sé conclusi, per collegare in un unico organismo formale tutti i fattori in gioco e in primis l'edificio con il proprio contesto. Tra gli esempi più riusciti di artificial landscape vi è la Delft Polytecnic Library a Delft, Olanda (1993-1998) dove la copertura dell'edificio è un piano inclinato verde in cui gli studenti possono studiare all'aperto, il Dutch Pavilion per l'Expo di Hannover, Germania, di MVRDV (2000) in cui alberi e cespugli entrano ai vari piani dell'edificio e i Secret Gardens a Malmö, Svezia (2000-2001) di West 8 dove la vegetazione è organizzata secondo i principi della costruzione di edifici multipiano.

Lungo la linea olandese della landscape architecture si muovono i lavori del gruppo Foreign Office Architects (FOA), i cui partner sono Alejandro Zaera Polo e Farshid Moussavi. Il loro capolavoro, il terminal del porto internazionale di Yokohama (1995-2002) è una struttura lunga oltre cento metri su tre livelli – copertura, terminal

49 Adiaan Geuze, "Acceleratine Darwin", in: Hans Ibelings (editor), The Artificial Landscape, pag.254.

e parcheggio – che evita di porsi come emergenza ma si connette quasi senza soluzione di continuità con il tessuto urbano, offrendo alla città, a livello della copertura, un incantevole suolo artificiale attraverso il quale guardare il porto. Mentre all'interno, grazie a uno studio maniacale sulle sezioni e sulle strutture (ne sono state disegnate oltre cento, tra loro diverse) si offre come un accogliente e articolato spazio non privo di ascendenze catalane.

3.8 Paesaggio e nuovi linguaggi

Nel settembre del 1997, Bruno Zevi affronta il tema delle implicazioni formali di un rinnovato rapporto con la natura organizzando il convegno Paesaggistica e linguaggio grado zero dell'architettura. Un'architettura che diventa paesaggio deve, secondo il critico italiano, liberarsi dalla retorica dei linguaggi artistici già codificati per attingere a ciò che il semilogo Roland Barthes, sin dagli anni Cinquanta, ha indicato come grado zero, cioè un parlare non artificioso, essenziale privo di inutili aggettivazioni.

Se ciò effettivamente si realizza negli anni a seguire è però difficile da dire. Certo è che nella seconda metà degli anni novanta maturano una notevole pluralità di proposte di costruzione di un nuovo paesaggio, molte delle quali sviluppano ricerche che abbiamo già visto emergere negli anni precedenti. Tra queste sei tendenze sembrano le più interessanti.

A - Paesaggio organico

Per James Cutler occorre ritornare a un atteggiamento ecologista di tipo tradizionale: "prima la natura e poi l'architettura". Da qui edifici che si sviluppano lungo la direzione orizzontale, sono coperti dal verde e usano materiali naturali, soprattutto il legno, seguendo le indicazioni già prefigurate da architetti quali Obie Bowman,

autore della Brunsell residence, Sea Ranch, California (1987) una affascinante casa che tende a mimetizzarsi con il contesto naturale nel quale è inserita.

Meno mimetiche, ma non meno organiche, sono le ricerche di integrazione tra architettura e paesaggio degli australiani Glenn Murcutt e Sean Godsell, e dell'americano William Bruder.

Autore di raffinate quanto leggere case unifamiliari di sapore modernista, che nel 2002 gli varranno l'assegnazione del premio Pritker, Murcutt realizza strutture essenziali pensate per entrare in osmosi con l'esuberante natura australiana e, anche quando propone interventi dimensionalmente più consistenti quali l'Education center, West Camberra, New South Wales, Australia (1999) lo fa esercitando il minimo impatto sull'eco-sistema locale, seguendo l'andamento delle linee del paesaggio, adoperando materiali naturali, curando i dettagli costruttivi e non smarrendo mai il corretto rapporto di scala che lega l'utente, l'edificio e lo spazio circostante. Si muove in direzione simile Sean Godsell il quale, per meglio inserire l'architettura nel contesto, elimina le rigide divisioni tra interno e esterno ricorrendo all'uso di grigliati in legno o in ferro arrugginito nella casa a Kew, Melbourne, Australia (1996-1997) e nella casa Carter Tucker a Breamlea, Victoria, Australia (1998-2000).

Anch'egli autore di raffinate case unifamiliari, il californiano Bruder rinnova, con forme e materiali contemporanei, la tradizione organica.

La Central Library a Phoenix, Arizona, completata nel 1996, dialoga con le mesas di Monument Walley, grazie alle gigantesche pareti, curvate in una direzione e ondulate nell'altra, ricoperte in rame. Mentre con la Library a Jackson, Wyoming (completata nel 1998) e con l'Art Museum a Scottsdale, Arizona (completato nel

1999) realizza due opere che, pur non rinunciando a denunciare la loro presenza, riescono a inserirsi, anche grazie al loro andamento orizzontale, nel paesaggio del west americano.

B - Paesaggio post organico

Vi è poi un approccio che nasce da matrici organiche o espressioniste ma attinge alle moderne tecnologie e al loro immaginario formale. Sviluppato soprattutto in area tedesca, si caratterizza, come nei progetti di Thomas Herzog, con edifici che non esitano a ricorrere a nuovi materiali da costruzione e/o alla re-ingegnerizzazione di sistemi costruttivi di tipo tradizionale. A caratterizzare la produzione dell'architetto, il cui studio ha sede a Monaco, è, come nota Peter Buchanam, la consapevolezza che: "in sustainable architecture forms owes more to architects who question accepted practices and reorientate their work using scientific knowledge, than to the fireworks of self-appointed avantgardists who disguise old technology in spectacular new clothes". Da qui nel 1996 la pubblicazione del libro Solar Energy in Architecture and Urban Planning. Tra le realizzazioni più interessanti di Herzog ricordiamo il padiglione per l'Expo 2000 ad Hannover, Germania (1999-2000) una struttura sostenuta da esili pilastri di disegno organico che incarna il principio della performance form, cioè di una conformazione non predeterminata da idee a-priori ma che nasce dalla risposta logica ai problemi posti dal progetto e dal contesto, soprattutto naturale.

Vi sono poi i progetti di Günter Behnisch & Partner, l'altro importante studio tedesco impegnato sui temi della sostenibilità. Rappresentano il logico svolgimento di una attività che già dai primi anni settanta, con il parco sportivo a Monaco di Baviera, Germania (1972), realizzato con Frei Otto in occasione dei giochi

olimpici, ha portato Behnisch a sperimentare l'uso di strutture leggere e innovative. E che negli anni ottanta ha anticipato, per poter meglio articolare l'edificio all'interno del contesto naturale, l'estetica della decostruzione e della landform architecture californiana con la biblioteca dell'Università cattolica di Eichstätt, Germania (1985-1987) e l'istituto di ricerca Hysolar dell'università di Stoccarda, Germania (1986-1987). Ricerche approdate a quella che Behnisch definisce l'architettura situazionale: un metodo di costruzione aderente al compito, al tempo, al luogo e che con la performance form di Herzog condivide l'esigenza di sottrarre l'attività progettuale ai pericoli dell'arbitrarietà e del formalismo. Il metodo è stato applicato con successo al Nuovo Parlamento di Bonn (completato nel 1992) e alla Geschwister Scholl a Römerstadt, Germania (1992-1994) nonché alle numerose realizzazioni che lo studio mette in cantiere a partire dalla seconda metà degli anni novanta a cominciare dal Centro regionale di Assicurazioni dello Schleswig-Holstein a Lubecca, Germania (1992-1997): opere caratterizzate tutte da impianti planimetrici aperti che si inseriscono nell'ambiente circostante e da grandi spazi vetrati interni che permettono condizioni microclimatiche e ambientali ottimali, tali da competere, per qualità di luce e per varietà spaziale, con l'ambiente naturale. Vi è poi l'IBN Institute for Forestry and Nature Research,Wageningen, Olanda (1992-1998) dove il paesaggio esterno all'edificio, reso più rigoglioso attraverso un'accurata opera di piantumazione di nuove essenze arboree, entra in contatto attraverso una grande parete vetrata con quello interno, anch'esso dominato dal verde. "We imagine – sostiene lo studio nella presentazione del progetto – that through time the building will help the landscape become more intricate, varied and autonomous than that which presently exists".

Gli edifici del duo francese François Jorda e Gilles Perraudin puntano anch'essi a conciliare le nuove tecnologie con la ricerca di un nuovo paesaggio sostenibile.

Nel 1998 il duo completa le Law Courts a Melun, Francia un edificio caratterizzato all'esterno da una tettoia sorretta da pilastri a forma di albero e all'interno da un giardino che evita l'aspetto triste e da caserma degli edifici giudiziari. L'Accademia per la formazione a Herne Sodingen, Germania (1992-1999) è una trasparente serra in legno e del vetro nel cui interno sono contenuti gli edifici e gli spazi pubblici. Un "campo solare" di 1000 mq. di cellule fotovoltaiche, trasforma il complesso in una centrale che produce 1 megawatt di energia.

Sciolta la partnership con Jorda, Perraudin prosegue la sua attività puntando a recuperare le qualità di un antico materiale quale la pietra, industrializzandone l'estrazione, il trasporto e la messa in opera e quindi puntando a ridurre i costi di manodopera, in base all'assunzione che i metodi di costruzione tradizionali hanno potenzialità ecologiche che sarebbe stupido perdere per l'incapacità di immetterli nei procedimenti costruttivi contemporanei.

C - Paesaggio tecnologico

Anche in Gran Bretagna, gli studi High Tech – o Eco-Tech, come li abbiamo definiti nel capitolo precedente – virano in questi anni, con sempre maggior decisione, le proprie ricerche sui temi ambientali, cercando di conciliare l'innovazione con il risparmio energetico, staccandosi definitivamente di dosso un'etichetta che li voleva come produttori di antiecologici scatoloni in ferro e vetro ad alto consumo di risorse naturali. Ciò accade, per esempio, nel progetto di ristrutturazione del Reichstag a Berlino dello studio Foster (1995-1999) in cui la distrutta cupola del parlamento

tedesco è ricostruita trasformandola in una panoramica struttura vetrata nel cui interno c'è un sistema di specchi che illumina la sala sottostante e il cui meccanismo di ombreggiatura ruota a 360 gradi seguendo il movimento del sole. È la natura con le sue forme organiche che suggerisce la realizzazione di forme curve ed avvolgenti. Avviene in due progetti dello studio Foster noti, oltretutto, per avere un notevole impatto sul townscape della City di Londra: il grattacielo per la Swiss Reinsurance Company (1997-2004) che per la sua insolita forma determinata da motivazioni bioclimatiche è stato ribattezzato "Gherkin", e la nuova City Hall (1998-2002) sede del sindaco di Londra e della Greater London Authorithy (GLC). Quest'ultima è caratterizzata all'esterno da una complessa forma curvilinea e all'interno da leggere rampe a spirale che salgono verso il cielo senza apparente sostegno.

Ricordiamo, poi, di Nicholas Grimshaw l'affascinante involucro, ripreso dalle strutture reticolari di Buckminster Fuller, per il parco naturalistico Eden Project, in Cornwall, Gran Bretagna (1995-2001). Testimonia l'ininterrotto filo di continuità che lega le ricerche di questi anni, soprattutto in ambito High-Tech con le intuizioni della cultura radicale degli anni sessanta e settanta.

La casa nel Pembrokeshire, Wales (1994-1997) disegnata da Future System si caratterizza per la sua capacità di rendersi quasi invisibile all'interno di uno splendido contesto naturale, senza per questo rinunciare a una forma moderna. Tanto, che come nota Marcus Field, la scocca sarebbe potuta essere stata anche interamente prefabbricata in officina, realizzando un sogno degli Archigram.

D - Contestualismo soft tech

Renzo Piano tra il 1997 e il 2001 completa quattro interventi

edilizi e ne sta per terminare un quinto a forte impatto paesaggistico. Sono: la ristrutturazione del porto antico di Genova, Italia (1988-2001), il centro culturale Jean-Marie Tjibaou in Nouméa, Nuova Caledonia (1991-1998), la ricostruzione di Potsdamer Platz a Berlino (1992-2000), le Torri per Uffici e residenze a Sydney, Australia (1996-2000), l'auditorium a Roma (1994-2002). A testimoniare che per l'architetto italiano non esiste una strategia unica, ma un metodo pragmatico ed empirista che gli permette di calibrare le risposte in relazione alle specifiche condizioni contestuali, le cinque opere sono tra loro diverse. Nel porto di Genova la scelta è tecnologica e si rifà all'immaginario navale: una tensostruttura che ricorda le vele delle barche e un ascensore panoramico sorretto da pennoni in ferro. In Nuova Caledonia, dove la natura è ancora incontaminata e si sentono le tracce delle culture locali, Piano disegna un edificio con dieci absidi in legno e di differente altezza ispirate alle antiche capanne. Costruite da listelli distanziati, si inseriscono nel paesaggio collinare e vibrano quando sono attraversate dai venti oceanici producendo un suono simile a quello degli alberi. A Berlino, dove l'obiettivo è l'effetto città, Piano propone la costruzione di un quartiere all'italiana, progettato a misura d'uomo grazie ad un articolato tessuto di strade e di piazze fiancheggiate da edifici rivestiti di cotto. Mentre a Sidney, la cui downtown è sviluppata in altezza, è l'umanizzazione del tema del grattacielo, reso energicamente efficiente attraverso un sistema di ventilazione naturale, che migliora il paesaggio urbano. Infine, nell'auditorium di Roma i tre gusci delle sale da musica, pensati come casse armoniche di uno strumento musicale, ma rivestite in piombo per dialogare con i rivestimenti delle cupole romane, sono organizzati attorno a una cavea centrale in cui si svolgono concerti all'aperto. Con le loro forme organiche vagamente

bloboidali, garantiscono una presenza contemporanea evidente ma non stridente all'interno del Flaminio, un quartiere romano dove si alternano strutture residenziali e spazi a verde.

E - Paesaggio metaforico e metafisico

Ad un approccio meno pragmatico e più poetico ed astratto ricorre il giapponese Toyo Ito che nel 2001 completa la mediateca di Sendai. Per Ito il nuovo paesaggio nasce dalla sintesi della natura e della tecnologia ed ha la forza di un'immagine semplice ed efficace, antica e moderna: quella dell'acqua che scorre. L'acqua, infatti, da sempre è legata all'idea della vita e del movimento tanto da essere stata evocata già dal filosofo greco Eraclito, con l'immagine della corrente del fiume, sempre diversa e sempre uguale. Inoltre l'elemento liquido, per la sua capacità ad acquisire qualsiasi forma, bene rappresenta i flussi della società dell'elettronica.

La mediateca, conseguentemente, è pensata come un acquario i cui piani sono posti in comunicazione tra di loro attraverso pozzi circolari: dove filtra la luce naturale dall'alto, dove possono essere localizzati i collegamenti verticali e i cavi a fibra ottica attraverso i quali scorrono i flussi informativi. A trasformare i pozzi in altrettanti punti focali della costruzione provvedono i pilastri in acciaio la cui tessitura ricorda i bambù che si trovano sulle rive degli acquitrini e l'uso delle luci artificiali che ricostruisce l'effetto dell'acqua: il garage per esempio è illuminato con un azzurro tale da ricordare il fondo dell'oceano.

I pattern serigrafati sui vetri dell'edificio modulano, infine, la luce solare che proviene dalle facciate mentre la diversa altezza degli interpiani ritma, con studiato disequilibrio orientale, quella che altrimenti sarebbe una semplice glass box.

Anche Herzog & de Meuron si mostrano in questi anni, e

in misura crescente, sensibili al tema del paesaggio. E lo fanno mettendo in crisi i concetti di naturale e artificiale. Ciò avviene mostrando da un lato la artificialità di ciò che appare come naturale: per esempio la pietra o il legno che vengono adoperati in modi inconsueti che ne fanno risaltare gli aspetti geometrici e astratti. E viceversa la naturalità di ciò che appare come artificiale: per esempio i pattern della grana dell'isolante termico dell'edificio, magari mettendoli bene in evidenza dietro un rivestimento in vetro. Il risultato è un mondo fisico, e allo stesso tempo metafisico, fatto di continue sorprese che lascia stupefatti per la ricchezza delle infinite e inaspettate relazioni che esistono tra le cose, le loro forme, le loro strutture. Come nella Dominus Winery in Yountville, California (1995-1998) dove le pareti dell'edificio sono realizzate con pietre sovrapposte tenute insieme da sottili gabbie metalliche. L'edificio appare nello stesso tempo massiccio e fragile, antico e contemporaneo mentre all'interno la luce che filtra tra le pietre dipinge uno spazio caratterizzato da suggestivi contrasti chiaroscurali. Nel Pharmaceutical Research Centre for the Basel Hospital Switzerland (1995-1999) quella che in lontananza appare come una elegante, ma fredda e anonima, palazzina rivestita da una facciata in vetro, si rivela, ad una vista ravvicinata, grazie al gioco delle trasparenze, un universo composto sulla complessa geometria dei frattali, la stessa cioè in base alla quale sono organizzati i paesaggi naturali più frastagliati.

Più deludente è, invece, il progetto per la ristrutturazione della Tate Gallery of Modern Art a Londra (1994-2000). Qui, infatti, il contrasto tra materiali e forme sembra perdersi all'interno della gigantesca massa del preesistente gigantesco edificio industriale di Sir Gilbert Scott. Tuttavia questo progetto, per l'importanza e la visibilità dell'incarico, servirà a lanciare il duo a livello mondiale.

F - Dis-architettura

Se per Ito la natura deve essere sublimata, attraverso la rielaborazione metaforica, nelle forme astratte dell'architettura, per Emilio Ambasz e per James Wines il problema inverso: è l'architettura che deve piegarsi alla natura, ritornare ad essa, anche a costo di perdere il proprio aspetto artificiale.

È da tempo che entrambi i progettisti, che vantano una militanza all'interno dei movimenti radicali degli anni sessanta e settanta, sviluppano e rielaborano le loro teorie dis-architettoniche. Ma è solo in questi anni – anche grazie agli esperimenti di progettisti più giovani che lavorano sul tema della dis-architettura, quali Edouard François e, per certi aspetti, François Roche – che il loro lavoro, precedentemente snobbato o tenuto in scarsa considerazione dalla critica, viene rivalutato.

L'Acros Building a Fukuoka, Giappone (1990-1995) di Ambasz è un centro congressi progettato per scomparire, trasformandosi con la crescita della vegetazione in una sequenza di giardini pensili. Emerge solo il taglio che delimita l'ingresso, la cui forma allude, ai simbolismi delle architetture arcaiche e, insieme alla condizione abitativa della grotta.

James Wines, dopo la aver realizzato la promenade all'Expo e il padiglione arabo per l'Expo di Siviglia, Spagna(1992) e il parco e piazza a Chattannoga, Tennessee (1992), produce numerosi progetti, di notevole interesse ambientale, ma che rimangono sulla carta: quali il museum of Islamic Arts a Doha,Quasar (1997)e il progetto per l'USA pavilion all'Expo di Hannover (1998). Nel 2000 pubblica il libro Green Architecture ed è impegnato con due progetti in Italia, uno dei quali – il giardino di sculture a Carate in Brianza – sarà completato nel 2006. Entrambi i lavori si caratterizzano per

un approccio ecologista sempre più deciso in cui la costruzione dell'architettura diventa parte integrante della sistemazione del landscape, tanto che alla fine i due elementi appaiono tra loro indistinguibili. Tanto che non è azzardato affermare che il verde è oramai il nuovo materiale da costruzione anche perché, come nota Wines, "glass curtain walls are hardly avant garde icons any more – in fact they have become the ultimate right wing symbol".[50]

G - Aprroccio scultoreo e landform architecture

In direzione opposta rispetto alla de-architetturizzazione proposta da Ambasz e Wines, si muovono quegli architetti che vogliono creare un nuovo paesaggio o a partire dalla costruzione di oggetti scultorei o, come nel caso della landform architecture, materializzando in un'opera dalla forte energia plastica linee, flussi e forme del contesto circostante.

I progetti dello spagnolo Santiago Calatrava, come abbiamo avuto già occasione di notare, nascono dall'osservazione dei principi strutturali a cui soggiacciono le forme naturali. In questi anni realizza l'elegante Ponte Bianco,una passerella pedonale sul rio Nervon in prossimità del museo Guggenheim di Bilbao, Spagna (1990-97), la città dell'arte e della scienza a Valencia, Spagna (completata nel 2006), l'ampliamento del Milwaukee Art Museum, Wisconsin (1994-2001). Sono edifici e spazi che ricordano foreste gotiche o ibride strutture viventi sospese tra il passato remoto della paleo-storia e il futuro immaginato dalla fantascienza. Vi è però un eccesso di invenzione che non semplifica le forme strutturali –

50 Luigi Prestinenza Puglisi, "Entertien avec James Wines, President de Site" in :James Wines, Site. Architecture dans le contexte. Architecture in Context (Orléans: Éditions HYX, 2002), pag.52. L'intervista era stata già pubblicata sulla rivista Il Progetto, n.4 (Dec. 1998).

per esempio togliendo materia e peso – ma le rende artatamente complesse. Con il risultato che – lo si vede soprattutto a Valencia – le opere captano l'attenzione e suscitano curiosità ma affaticano la vista con un continuo gioco di rimandi, per essere alla fine percepite come ridondanti.

Nel 2000 scompare tragicamente Eric Miralles. Sarebbe diventato – ne abbiamo già visto le premesse nei capitoli precedenti – un protagonista del nuovo millennio. I suoi migliori progetti, in bilico tra espressionismo organico e decostruttivismo, saranno realizzati postumi con l'apporto di Benedetta Tagliabue. Sono caratterizzati da una formidabile tensione paesistica, dall'uso creativo dei materiali grezzi e da un deciso cromatismo, come nel nuovo parlamento scozzese ad Edimburgo (1998-2004) o nel recupero del mercato di santa Caterina a Barcellona (1999-2004). Di quest'ultimo progetto colpisce il manto ceramico variamente colorato che trasforma quella che in genere è una parte dimenticata dell'edificio in un affascinante oggetto di artificial landscape.

È con il Landesgartenschau 1999 a Weil am Reihn, un padiglione realizzato per ospitare eventi e mostre legati al gardening show del 1999 che Zaha Hadid orienta decisamente, anche in senso naturalistico e ambientale, la sua ricerca sul temi della costruzione di un nuovo paesaggio.

L'edificio sembra appartenere al luogo sia perché le linee curve riprendono le percorrenze che attraversano il parco sia perché ricordano quelle fluide che si incontrano in natura. Nello stesso tempo, attraverso la dinamica della scomposizione architettonica, la Hadid carica il luogo di una energia plastica che altrimenti non avrebbe. Lo stesso metodo è utilizzato nel concorso del 1998 per il Centro di Arti Contemporanee a Roma. Tema: una macchina culturale localizzata su un'area di 3 ettari all'interno del

quartiere Flaminio, che ospiterà strutture museali e per esposizioni temporanee, spazi sperimentali multimediali, un settore educativo e attività indipendenti e extraistituzionali. La Hadid propone un edificio che nasce dall'incontro di diverse linee generatrici questa volta legate alla realtà urbana. L'obiettivo è generare un sistema vitale, concepito come un campo di forze, navigato dai visitatori attratti dalle diverse distribuzioni di densità che si registrano all'interno della struttura. Gli elementi di circolazione verticali e obliqui sono collocati nei punti di confluenza, interferenza e turbolenza. Insomma: un sistema dotato di molteplici direzioni, dove scorre un ininterrotto flusso di energia e dove l'architettura perde la sua consistenza oggettuale per diventare paesaggio.

3.9 Nuovi paesaggi: West and East Coast

Dove questo tipo di sensibilità, insieme scultorea e vitale, per le relazioni tra architettura e contesto ambientale è particolarmente sviluppata è tra gli architetti angeleni.

Frank O. Gehry con l'Experience Museum Project a Seattle, Washington (1995-2000) mostra una nuova e sorprendente declinazione del tema dell'edificio-paesaggio. Il museo sviluppa i principi progettuali messi a punto a Bilbao, consistenti nella realizzazione di masse scultoree rivestite con materiali metallici. Ma complica il gioco introducendo la dimensione cromatica ed abbandonando il contestualismo di matrice barocca (le due ali che abbracciano la città, la torre obelisco…) che aveva caratterizzato il Guggenheim. Il museo, riprendendo l'istanza pop dell'edificio-icona già sondata con il cannocchiale posto all'ingresso dei Chiat-Day-Moyo offices, ricorda la chitarra spezzata di Jmmy Hendrix al quale il museo è dedicato. Ed è proprio con la sua dichiarata estraneità al contesto urbano, ma con la coinvolgente energia delle

sue masse, un po' stridenti e un po' bloboidali, che configura un luogo in cui presto la città si riconosce. Ad attrarre il pubblico contribuisce la strumentazione digitale che lo trasforma in un ambiente interattivo caratterizzato dal fluido susseguirsi degli spazi interni.

Pur obbligato dalle rigide regole imposte dall'architetto capo della città di Berlino, Hans Stimmann, a rifarsi agli allineamenti stradali e ai materiali della città, Gehry realizza a Berlino, con la Dz Bank Building (1995-2001) un'altra opera sorprendente. A un esterno chiuso e scandito da un'ordinata sequenza di finestre plasticamente scavate nel muro, contrappone un coinvolgente spazio interno, illuminato da un lucernario vetrato, e fatto vivere dalla presenza di un padiglione-scultura la cui forma ricorda una testa di cavallo, uno dei motivi, insieme al pesce, che caratterizzano l'immaginario figurativo dell'architetto.

Non meno coinvolgente è l'approccio al paesaggio della landform architecture dello studio Morphosis. Nella Los Angeles dove è appena stato realizzato l'imponente complesso della fondazione Getty, disegnata da Richard Meier, mostra che è possibile operare con un atteggiamento più deciso ed energico. Come abbiamo già avuto occasione di notare, nel lavoro di Morphosis sono ricorrenti due aspetti: la gestualità e la relazionalità. La prima produce volumi dinamici, intensi e quasi violenti come se fossero generate più dall'energia della natura che da una ordinata composizione di masse. La seconda mette in discussione le categorie di interno e esterno e i rapporti tra corpo e architettura. Nel 2000 Tom Mayne completa due opere che contribuiranno a fargli assegnare nel 2005 il premio Pritzker: sono la Diamond Ranch High School a Los Angeles (1993-2000) e l'Hypo Alpe Adria Centre (1996-2000). Il primo si inserisce nel paesaggio grazie al suo andamento orizzontale

esaltato dallo spazio-percorso all'aperto dove "cantilevered volumes project dramatically into space, roofscapes fold and bend like shifting geological plates".[51] Mentre il secondo "gives voice to … conflicting forces, harnessing the dynamism of global connectivity and anchoring it to an activated land surface; its charged forms break the earth's crust, while they also maintain a dialogue with the rural countryscape".[52]

Ancora più intenso è lo sforzo di Eric Owen Moss, il terzo protagonista dell'architettura angelena, per portare al limite la propria ricerca con opere quali il progetto per il parcheggio e uffici al Wedgewood Holly Complex a Los Angeles, California(1999) o il Centro Culturale Mariinsky a San Pietroburgo, Russia (2001). In entrambe l'immagine architettonica sembra sfaldarsi per assumere l'aspetto precario che hanno le forme naturali quando sono oggetto di intense tensioni dinamiche, come per esempio durante un terremoto.

A ispirarsi alla ricerca di Mayne e di Moss, è Michele Saee.

Nel suo lavoro la lezione decostruttivista e della landform architecture convivono con l'esuberanza formale e i giochi di luce e di materia che derivano dalla sua origine iraniana nonché con la raffinata spazialità che proviene da un periodo di studio passato in Italia a contatto con le avanguardie fiorentine.

Meno scultoreo e più intellettualistico è l'approccio degli architetti della East Coast il cui decano è Philip Johnson. Dopo aver lavorato con Gehry alla realizzazione della casa Lewis a Cleveland, Ohio (1989-1995) una villa dove il kitsch convive con il pop, Johnson cerca di sviluppare il decostruttivismo in uno stile

51 In Thom Mayne "Not neutral", Morphosis (London: Phaidon, 2003) pag.272

52 In Thom Mayne "Not neutral" pag.271

post-postmodernista, non estraneo alla passione per le forme curve delle nuove tendenze digitali. I risultati, come mostrano i progetti realizzati con Alan Ritchie per il Children's Museum a Guadalajara, Mexico (1999), producono raffinate sculture ma che poco hanno a che vedere con le sperimentazioni degli architetti dell'ultima generazione per i quali le forme complesse non sono concepite come a priori – un po' come se fossero forme platoniche – ma nascono e si sviluppano a seguito di interrelazioni che coinvolgono l'utente e il contesto.

È Peter Eisenman che in questi anni, sicuramente influenzato da Greg Lynn, sta cercando di individuare nuove tecniche di progettazione attraverso la riflessione sulle strumentazioni offerte dall'informatica. Con i progetti per la Biblioteca per la Piazza delle Nazioni a Ginevra (1995) e per la Virtual House (1997), Eisenman mette a punto un metodo in cui l'architetto non agisce direttamente sulla forma ma sui parametri che la determinano. A tale fine attiva, su una griglia che viene deformata, un certo numero di forze esterne, o attrattori, ciascuno dei quali, a sua volta, può essere legato al contesto, per esempio all'intensità del vento, all'importanza di una certa esposizione o di una via di comunicazione. Facendo variare il peso degli attrattori – non importa se in base a ragionamenti scientifici, simbolici o del tutto arbitrari – modifica la forma del manufatto che così sarà completamente determinato da questi fattori esterni e non più da principi funzionali interni.

Inoltre, con un atteggiamento che poco distingue paesaggio naturale e metropolitano, Eisenman continua a sperimentare tecniche compositive mutuate dalla cultura digitale quali il layering (lavorare per strati), lo scaling (giocare sui salti di scala), il folding (usare le piegature), il warping e il morphing (deformare le superfici e i volumi).

Ne risultano numerosi lavori di un certo interesse. Tra tutti spicca il centro culturale per Santiago di Compostela, Spagna iniziato nel 1999, un edificio concepito alla scala territoriale che si confonde quasi con le linee del terreno ed è articolato secondo geometrie che scaturiscono dalla lettura dei luoghi.

Accanto a queste linee di ricerca vi è, infine, quella neo-fenomenologica di Steven Holl, che, anch'egli, in questi anni, si muove in una direzione più decisamente naturalista. Dopo il museo Chiasma a Helsinki (1993-98) la cui forma nasce da una metafora suggerita dal corpo umano – l'inversione dei nervi ottici che si accavallano per raggiungere l'emisfero opposto del cervello – nei Sarphatistraat Offices ad Amsterdam (1996-2000) copre con una lamiera traforata il cemento dei rivestimenti, a sua volta campito, con macchie di colore di diversa intensità cromatica. Il risultato è un edificio che vibra nella luce producendo una sensazione di instabilità percettiva che ricorda quella generata dai quadri impressionisti della seconda metà dell'ottocento e dei primi anni del novecento, in particolare, dalle Ninfee di Claude Monet. È soprattutto attraverso per questa via, della luce e del colore,che l'edificio può diventare una parte integrante dell'ambiente che lo circonda.

3.10 Una nuova avanguardia

Grazie alle opere che vengono realizzate sul finire del millennio, le ricerche degli architetti più innovativi sembrano travolgere le perplessità dei critici conservatori, e registrare un successo quasi illimitato sottolineato dalla crescente attenzione delle riviste.

È dall'architettura digitale e bloboidale – o come affermerà con acuta ironia Kurt Andersen: dalla post-Bilbao blobitecture – sembrano emergere le novità più significative. In particolare dagli

esperimenti di Greg Lynn che, a differenza dei tanti architetti che sembrano affascinati dalle nuove forme indipendentemente dalla loro coerenza strutturale, punta a ripercorrere con gli strumenti informatici le dinamiche degli organismi viventi.

Nonostante il risultato deludente della Presbyterian Church di New York (1995-1999), un edificio che realizza con la collaborazione a distanza di Michael Mcinturf e Douglas Grarofalo, la strada intrapresa da Lynn sembra tanto fertile che il settimanale Time nel 2.000 lo cita come uno dei 100 possibili innovatori del secolo a venire. A sostanziare le sue ipotesi progettuali provvedono coinvolgenti installazioni e le pubblicazioni da lui illustrate con accattivanti rendering. Nel 2000 Greg Lynn, con Asymptote, è invitato a rappresentare gli Stati Uniti alla Biennale di Venezia. Per l'occasione propone un laboratorio dove, insieme agli studenti della Columbia, mette a punto la Embryological House. L'idea è realizzare una abitazione con gli stessi criteri con i quali oggi si producono le scarpe Nike o le automobili Ford: "The trend in many industries – spiega Greg Lynn – is to use flexible manufacturing in which computerized machines can make a range of components".[53] La casa è costruita con pannelli di alluminio a doppia curvatura che sono sostenuti da una struttura in ferro e alluminio. Grazie alla possibilità che hanno i pannelli di cambiare forma e dimensioni, la casa può assumere forme diverse, come se fosse un organismo in movimento o in crescita. Aggiunge Lynn: "if you design a seed, you can grow endless variations from it. But all of the information needed for any variation is encoded in the original".[54] L'obiettivo si rivela, però, oltremodo complesso da raggiungere e la casa, il cui

53 Tratto da : "Greg Lynn, Manufactured Houses" in: Architectural Record n.12 (Dec.1999), pag.105.

54 "Greg Lynn, Manufactured Houses", pag.108

prototipo è ipotizzato per l'anno 2003, non verrà mai messa in produzione.

Su una linea cyberplatonica si pongono i progetti del gruppo Asymptote, tesi al raggiungimento di forme in cui virtualità e realtà convivono. Come per esempio nel progetto per il Guggenheim virtuale (1999) in cui le informazioni del sito vengono rese concrete spazializzandole sotto forma di immagini architettoniche, mentre viceversa gli spazi reali dei musei gestiti dalla fondazione sono implementati da modelli virtuali gestiti in rete. Sempre di Asymptote è il progetto per il Museum of Technology Culture ubicato all'East River Piers 9 and 11 a Manhattan dalle forme avvolgenti e il cui interno è percorso da leggere rampe che offrono la visione degli oggetti in mostra da inconsueti punti di vista. Diversamente dalle strutture tradizionali il museo è interattivo e caratterizzato dalla flessibilità degli spazi sia in pianta che in alzato: il pavimento dello spazio destinato alle mostre, per esempio, può scomparire per lasciar posto a una vasca d'acqua, mentre la rampa sovrastante può essere riconfigurata.

Tra i progettisti americani, nativi o di adozione,che si cimentano con i blob o, comunque, con le geometrie complesse ricordiamo Kolatan/ Mac Donald Studio, Karl S.Chu, Nonchi Wang, Reiser+Umemoto, Preston Scott Cohen e Ammar Eloueini. Quest'ultimo ha prodotto lavori vivificati da un abile gioco della luce filtrata attraverso sottili schermi. Trattandosi di allestimenti localizzati in ambienti protetti quali spazi teatrali, commerciali o museali, sono realizzati con materiali leggeri ed effimeri che bene rendono, in termini figurativi, la tensione tra la immaterialità – della luce, del disegno, dei movimenti nello spazio – e la concretezza dei corpi.

Per completare il panorama, ricordiamo il lavoro degli studi

transnazionali Ocean e Ufo. Rappresentano un fenomeno nuovo e interessante che nasce da aggregazioni di giovani studi professionali i cui partner si sono conosciuti frequentando programmi di studio presso centri di eccellenza quali l'Architectural Association a Londra, il Berlage a Rotterdam, la Columbia a New York. In Ocean spicca la personalità di Kiwi Sotamaa, un finlandese che lavora tra la ricerca di nuove geometrie e l'eredità organica di Alvar Aalto. Ufo, con sedi a Londra, in Corea e in Italia si è fatto notare per aver vinto il concorso per la Concert Hall per Sarajevo, Bosnia-Erzegovina (1999) con un progetto dalla fluida spazialità interna ma quasi completamente interrato per rispettare la morfologia dei luoghi.

3.11 Paesaggio o oggetti estetici?

Non per tutti gli architetti la riflessione sui temi del paesaggio porta necessariamente a una nuova estetica, caratterizzata da forme innovative e complesse. Anzi i progettisti, che si sentono ancora legati alla tradizione del Movimento Moderno e sono distanti dalle sperimentazioni dell'avanguardia, vedono la ricerca sull'integrazione dell'architettura nel paesaggio, urbano o naturale, come antidoto ad un'eccessiva esteticizzazione della disciplina architettonica e, soprattutto, come la strada per evitare di realizzare oggetti scultorei estranei al contesto. È questo, per esempio, il punto di vista del critico Kenneth Frampton che sostiene in una intervista a Günther Uhlig: "…I think perhaps that landscape is of greater importance than architecture. I personally think that the landscape should be given greater emphasis in architecture schools. Architecture as the cultivation of the landscape seems to me what ought to be about at the end of the century and not the creation of endless aesthetics

objects".[55] E, interrogato sul successo di The Un-private house, contrappone alle problematiche degli architetti invitati alla mostra del MoMA "the concerns of critical architects such Alvaro Siza or Tadao Ando who are by no means deluded about continuing the project of the Enlightenment but who at the same time assume a certain responsibility for the cultivation of the landscape and the integration of their works to the ground".[56]

Il rapporto che Alvaro Siza ha con il paesaggio nasce insieme dalla scomposizione che mutua da una riflessione plastica sul cubismo – Siza è anche scultore-, dalla riflessione sulla necessità di caratterizzare i luoghi con segni duraturi e non effimeri e, infine, dalla rilettura della tradizione organica e in particolare dell'opera di Alvar Aalto. Con la differenza che mentre questi si rifà alla atmosfera nordica e ai suoi materiali, legno in primis, Siza cerca invece di catturare quella mediterranea. Da qui il prevalente uso dell'intonaco colorato bianco e un approccio più difensivo nei confronti della luce, che nei paesi del sud Europa è decisamente più intensa e calda. Dopo la Biblioteca universitaria di Aveiro, Portogallo (1988-94) che cita la lezione del maestro finlandese sia nella leggera curvatura del corpo di fabbrica che nella spazialità della sala di lettura posta su più livelli e illuminata da lucernari a soffitto, due altre realizzazioni notevoli sono la Fondazione Serravalle a Oporto, Portogallo (1991-99) e la Facoltà di scienze dell'informazione a Santiago di Compostela, Spagna (1993-99) entrambe giocate sull'articolazione plastica degli esterni e la dinamica degli interni: la prima permessa da uno schema planimetrico compatto che si sfrangia alle estremità e si apre su un complesso patio interno, la

55 Kenneth Frampton in conversation with Günther Uhlig "Towards a Second Modeernity" in Domus n. 821(Dec.1999), pag.21

56 Kenneth Frampton in Conversation with Günther Uhlig, pag.20.

seconda da una configurazione a pettine che ha anche il vantaggio di aprire l'edificio al paesaggio circostante. Il Padiglione Portoghese all'Expo di Lisbona del 1998, caratterizzato da forme monumentali che citano l'architettura fascista, è in parte riscattato dalla leggera copertura della piazza al coperto che con i suoi 60x58 metri di luce libera ha rappresentato un complesso problema di ingegneria risolto grazie alla collaborazione con lo studio Arup (gli interni del padiglione sono stati affidati a Eduardo Souto de Mura). Aperture al paesaggio si riscontano nella chiesa di Marco de Canavezes, Porto, Portogallo (1990-97) attraverso una finestra in lunghezza che mette in relazione il mondo esterno della natura con quello interno dedicato alla preghiera. E nell'anacronistico – per le forme che ricordano gli schemi dell'architettura coloniale – rettorato dell'Università di Alicante, Spagna (1995-98) caratterizzato da un cortile porticato che ricorda una antica piazza d'armi.

Anche il giapponese Tadao Ando si contrappone al caleidoscopio delle immagini della nuova architettura e al caos metropolitano. Lo fa proponendo un minimalismo freddo ma intenso giocato sul contrasto tra natura, materia (di preferenza il calcestruzzo), luce che ricorda molto da vicino la poetica del silenzio di Louis Kahn. Da qui architetture poco accoglienti e abitabili in cui al confort subentra la contemplazione e in cui vengono messi in gioco, lasciandoli in un precario equilibrio, coppie di opposti quali il rapporto tra interno e esterno, tra astrazione e figurazione, tra parte e tutto, tra semplicità e complessità. Le mie fonti di ispirazione sono principalmente Piranesi e Albers, ha dichiarato Ando citando due personaggi tra loro antitetici: il primo attratto dai fasti e dalle rovine del linguaggio classico e ispiratore di una concezione del paesaggio ossessionata da memorie classiciste, il secondo proteso verso l'astrazione e la semplificazione geometrica.

Al rigore minimalista si può ascrivere, la nuova sede dello stilista Giorgio Armani, il Teatro Armani a Milano, Italia completata nel 2001. Aperture alla dimensione paesistica piranesiana, vi sono nel centro ricerche Benetton a Treviso, Italia (1992-2000), in cui Ando si fa prendere da nostalgie classiciste, collocando in sequenza, quasi come fossero reperti archeologici, fusti di colonne in cemento armato.

Alla ricerca neo-piranesiana di geometrie che si compongono in una convulsa dialettica che oscilla tra l'ordine e il disordine, si può ascrivere l'Awaji-Yumebutai a Tsunga-gun, Hyogo, Giappone completato nel 2001. È una moderna villa Adriana in bilico tra l'astrazione delle forme e la citazione di architetture esotiche, caratterizzata dall'affascinante gioco di terrazzamenti colmati da fiori che vagamente ricorda atmosfere indiane.

Su una linea di ricerca per molti versi in sintonia con quella di Alvaro Siza è Rafael Moneo, autore negli anni Ottanta del museo Romano di Merida, Spagna (1980-86), un edificio che non esita a riprendere temi della spazialità romana avvolgendoli con archi a tutto sesto rivestiti in mattoni. Maestro di molti architetti iberici contemporanei, con i quali ha condiviso la felice stagione della Spagna fine anni Ottanta, e professore in importanti Università – da Losanna ad Harvard di cui è stato preside dal 1985 al 1990 – Moneo ha sempre evitato la contrapposizione tra sperimentazione e tradizione. Lo ha fatto in nome di un'estetica legata all'eredità modernista ma disponibile e aperta. Da qui la rinuncia alla cifra personale e la ricerca di una qualità progettuale che va oltre l'immagine d'effetto. Ma anche a un certo eclettismo, non privo di nostalgie verso l'architettura del passato, che lo porta a realizzare edifici tra loro formalmente molto diversi. Tra le sue opere più contestuali vi sono l'isolato che ospita la casa di cultura in Don

Benito, Spagna (1991-97) e La City Hall di Murcia, Spagna (1991-98). La prima è caratterizzata da una brillante soluzione d'angolo, dal gioco delle bucature e dai cambi di colorazione. La seconda da facciate, di cui la principale in pietra locale ritmicamente traforata, che vagamente ricordano le costruzioni italiane realizzate al tempo del fascismo. Una immagine più contemporanea hanno l'Auditorium e Centro congressi a San Sebastian, Spagna (1990-99), due blocchi irregolarmente inclinati e trasparenti, memori forse della lezione di Herzog & de Meuron. I musei di arte moderna e di architettura a Stoccolma(1990-98), un felice inserimento all'interno di un paesaggio segnato da presenze naturalistiche e preesistenze storiche, e l'ospedale Maranon a Madrid (1996-2003), un blocco calato all'interno della realtà metropolitana della capitale spagnola, mostrano la capacità di Moneo di saper lavorare su più registri contestuali. Mentre il Museo di belle arti di Houston, Texas (1992-2000), una scatola vivificata da qualche felice taglio e la Chiesa a Los Angeles, California (1996-2000), una struttura retorica e fuori scala,mostrano i limiti di un atteggiamento che spesso intende il paesaggio urbano in senso monumentale e classicista.

3.12 Aesthetics, Ethics, Mutations

A dirigere la settima edizione della biennale di architettura di Venezia è Massimiliano Fuksas che sceglie per la manifestazione il provocatorio titolo Less Aestethics, More Ethics. E per sottolineare il ruolo marginale che l'architettura gioca all'interno dei fenomeni urbani contemporanei, nonché il pericolo di un suo definitivo accantonamento, allestisce per la mostra un gigantesco megascreen in cui sono illustrati con una caotica quanto efficace sequenza di immagini gli innumerevoli problemi delle metropoli mondiali. Afferma Fuksas: "L'architettura autoreferenziale, con lo sguardo

rivolto perennemente indietro nel tempo, non ha più interesse: viviamo tutti in una border-line con sconfinamenti e incursioni continue".[57] In un mondo talmente difficile e contraddittorio non ha senso pensare di risolverne i problemi ricorrendo al formalismo, al bello stile, a linguaggi architettonici sofisticati. Occorre, invece, una nuova estetica che, superando nostalgie e classicismi, sia in grado di guardare ai fenomeni così come sono, captandone l'energia e le inespresse potenzialità, accettandone le contraddizioni. "Il MODELLO MILITARE URBANO, con il piano e la pianificazione, non resiste all'energia di un magma in continua mutazione. Qualunque struttura rigida salta in mille pezzi: sopravvive solo chi ha l'intelligenza di modificarsi insieme. Prendendo energia ma anche rimandandola".[58] Ciò comporta una precisa scelta di campo per la sperimentazione e l'innovazione, contro la tradizione e l'accademia. Attraverso questa chiave di lettura possono essere lette le esclusioni di numerosi architetti dalla mostra e l'euforia che serpeggia tra gli invitati, soprattutto i più giovani; euforia che circola anche tra quei padiglioni nazionali che condividono le scelte dell'architetto italiano. Primo tra tutti l'americano, nel quale, come abbiamo già visto, sono chiamati due giovani professori della Columbia, Hany Rashid e Greg Lynn, con l'incarico di attivare un workshop sperimentale sulle nuove tecnologie.

Mettendo in risalto le contraddizioni e, insieme, le opportunità offerte dalle realtà metropolitane, Fuksas focalizza l'attenzione su un tema sul quale da qualche anno si sta orientando l'interesse di un crescente numero di architetti e di critici. E in effetti se è vero che,

57 Massimiliano Fuksas "Less Aestethics, More Ethics" in Catalogo della mostra Less Aestethics, More Ethics (Padova: Marsilio, 2000), pag.13

58 Massimiliano Fuksas "Less Aestethics, More Ethics" pag.16.

come aveva notato Kurt Andersen, molti progettisti della nuova generazione si sono rivelati allergici all'impegno sociale e politico è anche vero che proprio in questi anni, e da più parti, si è acquisita la consapevolezza che la città si è trasformata e che se si vuole agire in qualche modo su di essa, deve essere studiata e analizzata sotto nuovi e più efficaci punti di vista.

Il 24 novembre del 2000 a Bordeaux presso il centro di architettura Arc en rêve apre una mostra, dall'emblematico titolo di Mutations. A curarla sono, tra gli altri, Rem Koolhaas, Stefano Boeri e Sanford Kwinter. Il primo propone il lavoro che da alcuni anni sta conducendo con gli studenti della Harvard Design School sulle realtà urbane della Cina e della Nigeria, nonché sull'impatto dello shopping nella città contemporanea. Stefano Boeri presenta il lavoro del gruppo di ricerca Multiplicity in USE (Uncertain States of Europe), che presenta i profondi cambiamenti che la globalizzazione sta causando in città così diverse quali Mazzara del Vallo e Belgrado, Pristina e San Marino. Stanford Kwinter affronta i cambiamenti nella città americana e in particolare a Huston, una metropoli storicamente allergica alle costrizioni della pianificazione urbanistica.

Ad illustrare la mostra: statistiche, diagrammi e molte fotografie d'autore, tra cui quelle dell'italiano Francesco Jodice. L'obiettivo è mostrare che il mondo – come avverte l'ultima pagina del catalogo della mostra dove compare scritta a grossi caratteri l'equazione WORLD=CITY – avrà sempre di più le caratteristiche della città. E che numerosi cliché e luoghi comuni ci impediscono di guardarla realmente e di comprenderne gli sviluppi. Da qui l'imperativo di organizzare strategie alternative più puntuali, anche se programmaticamente parziali, che puntano a sostituire il tradizionale disegno urbano con il bigness, l'urban landscape,

le tecniche diagrammatiche e altri strumenti messi a punto dalla recente ricerca architettonica.

3.13 Undici Settembre Duemilauno

Le mostre Less Aestethics, More Ethics e Mutations, anche se ancora lontane dall'atteggiamento iper-problematico e a tratti pessimista che caratterizzerà gli anni a venire, segnano una inversione di tendenza rispetto alla prima e della seconda metà degli anni novanta quando alla complessità del mondo si contrapponeva la fiducia, quasi illimitata, nel potere liberatorio dell'arte, della scienza e del digitale. E quando l'esperienza di Bilbao – in cui una città sull'orlo della bancarotta, si era sollevata grazie al potere rigenerativo dell'innovazione culturale operata in nome della globalizzazione – era apparsa l'esemplificazione di un metodo che poteva essere facilmente copiato.

A chiudere il ciclo provvede la crisi economica, con lo scoppio della bolla speculativa in borsa quando i titoli della nuova economia – cioè delle imprese che hanno puntato proprio su internet – arrivano a perdere anche il 90 per cento del loro valore. Termina così una felice congiuntura che, sostenuta da mercati finanziari in pieno boom speculativo, aveva trascinato le economie occidentali e, stimolato, con tassi di crescita a due cifre, quelle dei paesi emergenti, in particolare India e Cina.

Una serie di scandali scuote la fiducia nel sistema, quando si scopre che molte compagnie hanno falsificato i propri bilanci, piazzando, con la complicità delle banche, titoli spazzatura agli ignari investitori. Nello stesso tempo inchieste giornalistiche mostrano che dietro la globalizzazione si nascondono forme nuove e intollerabili di sfruttamento, attuate attraverso la delocalizzazione della produzione in aree geografiche dove è possibile utilizzare una

forza lavoro priva di tutele sindacali.

La tecnologia – che attraverso il web, i voli a basso costo e le comunicazioni in tempo reale, era stata uno dei principali motori dello sviluppo e del cambiamento – viene vista con paura. A preannunciare un clima di crescente sospetto verso il digitale è il timore – rivelatosi poi infondato – di un collasso dei sistemi informatici a causa del millennium bug cioè del cattivo funzionamento dei contatori automatici del tempo interni ai computer non settati per la cifra 2000. Ma anche la rivendicazione dello "slow" richiesto dai sensi contro il "fast" imposto dall'interazione elettronica. E, infine, il successo degli scritti di pensatori apocalittici, quali l'architetto e filosofo Paul Virilio, che vedono il progresso in termini catastrofici.

Il colpo definitivo a un intero sistema di valori sembra giungere l'11 settembre del 2001. Due aerei di linea dirottati e pilotati da terroristi islamici si lanciano contro le Twin Towers di New York distruggendole. Un terzo aereo si schianta contro un altro edificio simbolo: il Pentagono.

I mercati di tutto il mondo, da mesi in picchiata, hanno una reazione violentissima tanto che il mondo intero, a qualche giorno dall'attentato, segue con il fiato sospeso la seduta di riapertura della borsa di New York, quando si teme, insieme al crollo dei titoli, il collasso dell'economia occidentale.

La fiducia nella globalizzazione, nel potere creativo e risolutivo dell'innovazione sembra definitivamente venire meno. Si scopre, dopo anni di ottimismo e di speranza, che il mondo non solo è complesso ma è anche irriducibile alla ragione, o almeno a quella che appare tale; che la cultura occidentale non è facilmente esportabile; che le strumentazioni digitali non solo riducono i problemi ma, velocizzando i processi e generandone di nuovi, li moltiplicano generando, oltretutto, immensi risentimenti da parte di chi ne è escluso. A complicare la situazione contribuisce la durissima

reazione americana, con la dichiarazione di guerra al terrorismo in Afghanistan e, poi, in Iraq. Ad una fase espansiva ne subentra una implosiva, in cui le nuove tecnologie, che avrebbero dovuto liberare l'uomo, vengono adesso sempre più adoperate in funzione militare e repressiva. Ciò non può non provocare ripensamenti e nuovi interrogativi anche nella ricerca architettonica. I moniti – sia pur non privi di un certo compiacimento estetico – lanciati nelle mostre Less Aesthetics, More Ethics e Mutations appaiono profetici, se non altro nell'indicare il bisogno di un radicale cambiamento di rotta.

3.14 Da dove ripartire?

Gli anni che vanno dal 1998 al 2001 presentano un impressionante parallelismo con quelli che vanno dal 1926 al 1932. Si tratta, in entrambi i casi, di due periodi eroici della storia dell'architettura, segnati dalla produzione di opere di straordinario interesse, se non di veri e propri capolavori. A realizzarle sono architetti che si muovono all'interno di un movimento d'avanguardia e che coronano una ricerca di oltre un decennio. A stimolare la loro creatività è un fervido contesto sociale e culturale in bruciante accelerazione, trainato in un caso dalla rivoluzione meccanica e nell'altro dalla rivoluzione digitale. Cioè rispettivamente dall'imperativo dello standard o da quello dell'individualità.

La realizzazione, in entrambi i due periodi, di opere mature dal punto di vista formale e convincenti dal punto di vista tecnico contribuisce al successo non solo degli Autori, che diventano dei protagonisti riconosciuti della scena internazionale, ma di tutto il movimento che questi rappresentano ed ha una immediata ripercussione, in termini di emulazione, presso le più giovani generazioni. Da qui la diffusione di un nuovo sentire estetico.

Il successo, però, segna la fine del periodo eroico e l'inizio della routine stilistica che non esita a ricorrere alla ripetizione acritica di formule preconfezionate. E difatti come nel 1932 nasce l'International Style, a partire dal 2001 dilaga lo stile dello Star System. A mettere in crisi le acquisite certezze estetiche, in entrambi i casi, sono gli avvenimenti storici. L'avvento o il consolidarsi delle grandi dittature– Hitler, Stalin, Mussolini – o le turbolenze mondiali – guerra in Afganistan, in Iraq – che fanno seguito all'11 settembre 2001. All'euforia, subentra l'angoscia. Si manifestano le contraddizioni, le ritirate e gli arretramenti. Nello stesso tempo cominciano a intravedersi anche originali e insondate direzioni di ricerca. Da dove ripartire? Certamente – lo vedremo nel prossimo capitolo – dalla consapevolezza etica che emerge dalle macerie degli attentati e delle guerre, ma anche da quel nuovo rapporto con la natura, che proprio nel periodo 1998-2001 si è delineato con forza e secondo una notevole pluralità di punti di vista all'interno delle ricerche più significative.

Parte 4 capitolo 4

Trends: 2002-2007

4.1 World Trade Center

"Let me put my cards on the table. It's important to me that the spire is shaped in a way that recalls the Statue of Liberty. And I want the tower to be 1776 feet high, so the building stands for something substantive, the Declaration of Independence. In the end, this is what matters to me".[59]

Con queste parole, come ci racconta nella sua biografia, Daniel Libeskind, appena nominato vincitore del concorso per il masterplan del Word Trade center, difende il proprio progetto davanti a David Childs, il direttore dello studio SOM, scelto dal developer Larry Silverstein e che, poi, di fatto lo esautorerà. È interessante notare che Libeskind sottolinea gli aspetti simbolici della sua idea architettonica, evidenziando, invece, nell'atteggiamento di Childs semplici preoccupazioni di tipo commerciale.

Al gesto di natura simbolica dei terroristi consistenti nell'abbattimento delle Twin Towers occorre infatti contrapporne un altro che abbia non minore forza, e ciò può avvenire puntando solo sui valori più alti della civiltà americana: l'apertura agli stranieri in cerca di futuro e il culto per la libertà.

59 Daniel Libeskind, Breaking Ground. Adventure in Life and Architecture (London:John Murray Publishers, 2004; New York: Riverhead Books, 2004), pag.248.

Ed era stato proprio Libeskind, che tra i partecipanti al concorso per la ricostruzione del WTC aveva tradotto questo concetto nella forma più semplice e chiara attraverso un render in cui la nuova Liberty Tower trovava il suo doppio nella statua della Libertà, la prima immagine incontrata dagli emigranti che si recavano in America.

Il concorso, svoltosi nel settembre del 2002, non era stato facile, visto l'intreccio dei fattori in gioco: la componente emozionale e simbolica, gli enormi interessi economici, la complessità di un nodo urbanistico così delicato della città di Manhattan, le considerazioni legate al futuro e alla sicurezza. Tra gli oltre 400 aspiranti erano stati selezionati, insieme a Libeskind, Foster & Partners, il gruppo THINK guidato da by Rafael Viñoly,[60] United Architects,[61] Peterson/Littenberg Architecture, Skidmore, Owings and Merril (SOM)[62] e, infine, una associazione tra gli architetti Richard Meier, Peter Eisenman, Charles Gwathmey e Steven Holl battezzata a volte Dream Team, a volte New York 4.

La scelta dei sette team di progettazione, effettuata da New

60 Con: Shigeru Ban (Tokyo, Japan), Frederic Schwartz (New York, NY), Ken Smith (New York, NY), Rafael Vinoly (New York, NY) with ARUP (New York, NY), Buro Happold Engineers (Bath, England), Jorg Schlaich (Stuttgart, Germany), William Moorish (Charlottesville, VA), David Rockwell (New York, NY), Janet Marie Smith (Baltimore, MD).

61 Il gruppo United Architects riunisce sei gruppi di progettazione conosciuti per il loro lavoro d'avanguardia: Foreign Office Architects, London; Imaginary Forces, New York and Los Angeles; Kevin Kennon Architect, New York; Reiser + Umemoto, RUR Architecture P.C., New York; UN Studio, Ben van Berkel & Caroline Bos, Amsterdam; Greg Lynn FORM, Los Angeles.

62 Con: Field Operations (Philadelphia, PA and New York, NY), Tom Leader (Berkeley, CA), Michael Maltzan (Los Angeles, CA), Neutelings Riedijk (Rotterdam, Netherlands), and SANAA (Tokyo, Japan) together with artists Inigo Manglano-Ovalle, Rita McBride, Jessica Stockholder and Elyn Zimmerman.

Visions, un gruppo di 21 tra architetti, ingegneri, urbanisti ed esperti di paesaggio, è molto equilibrata in quanto a tendenze architettoniche: nella rosa compare infatti un esponente di primo piano del decostruttivismo (Libeskind), uno dell'High Tech (Foster), sono rappresentati i progettisti di punta dell'area newyorkese (Dream Team), le nuove generazioni che si muovono in direzione bloboidale (United Architects), due rilevanti gruppi professionali (SOM e THINK), nonché gli architetti sensibili al New Urbanism e alle teorie di Leon Krier e del principe Carlo (Peterson/Littenberg).

I progetti vengono esposti dal dicembre del 2002 al febbraio dell'anno successivo al Winter Garden del World Financial Center richiamando oltre 80.000 visitatori che lasciano circa 10.000 commenti mentre il website approntato dalla Lower Manhattan Development Corporation (LMDC) conta oltre otto milioni di contatti. L'immaginario popolare si scatena nel caratterizzare ciascun progetto con un soprannome: The kissing one per Foster, The tic-tac-toe one per Dream Team, The skeletons per THINK, The one with the circle per Libeskind.

Mettendo così senza volerlo e impietosamente in luce proprio quella retorica, unita a un certo autocompiacimento formale, che i progettisti avrebbero dovuto evitare. A mostrare le maggiori debolezze sono proprio i gruppi più impegnati sul versante della ricerca linguistica: gli United Architects e il Dream Team.

Il progetto degli United Architects dispone a semicerchio alcune torri che si incontrano per cinque piani per poi proseguire e, con una di esse, raggiungere il record mondiale di altezza. Nel loro punto di congiunzione, posto al sessantesimo piano, formano una "City in the Sky" destinata ad ospitare attività commerciali e spazi culturali e ricreativi nonché aree verdi. Ma il risultato finale è

immagine eccessiva, gigantesca e incombente nonché, non essendo frazionabile, complicata a realizzare.

Il Dream Team propone 5 torri alte ciascuna 1111 piedi, collegate tra loro in orizzontale. È una non meno monumentale griglia che densa di valori simbolici e di riferimenti – in primis alla scacchiera di Manhattan – viene, con efficace ironia, da molti interpretata come una rete acchiappa-aerei.

Più felice il progetto di Foster che riprende il tema delle Twin Towers con due edifici, alti 1764 piedi, che si toccano in tre punti creando altrettanti spazi pubblici panoramici, destinati a mostre e attività ricreative, piantumate con alberi che, come parchi sospesi, hanno il compito di purificare l'aria naturale e di ventilare l'edificio. A giustificare la coraggiosa scelta di concentrare la cubatura in due soli edifici, la possibilità di liberare a terra spazi per destinarli ad uso pubblico.

Delle tre proposte presentate da THINK quella che riscuote il maggior successo prevede due tralicci – le Towers of Culture – che ricordano i profili delle Twin Towers ma nel cui interno vuoto sono liberamente collocati spazi destinati alla cultura: il memorial, il museo, l'anfiteatro all'aperto, il centro conferenze e una piattaforma panoramica. A soddisfare la cubatura provvedono nove edifici più bassi.

Il progetto di Daniel Libeskind, come abbiamo già detto, punta sui valori metaforici della svettante Freedom Tower. E sull'effetto di insieme che realizza con l'apporto di quattro torri di minori dimensioni "this wasn't a stand-alone tower singing solo – afferma – but part of a symphony with the four other towers".[63] Anche perché sono disposte in modo tale da permettere ogni 11 settembre

63 Daniel Libeskind, Breaking Ground. Adventure in Life and Architecture pag.248

alla luce di creare un effetto suggestivo, commemorando così l'evento.

Scartata l'ipotesi di Foster che dal punto di vista urbanistico e ambientale è la più innovativa ma, non essendo frazionabile in una pluralità di interventi, è difficile da realizzare, restano in gioco THINK e Libeskind. Che difatti il 1 febbraio 2003 passano il turno. Seguono alcune settimane di polemiche roventi, di prese di posizione, di colpi bassi e di inspiegabili voltafaccia critici. Ma alla fine, aiutato anche da una circostanza che avrebbe dovuto esulare dallo stretto giudizio architettonico, vince Libeskind che ottiene l'appoggio del governatore George Pataki. Viene così ad essere premiato il progetto più chiaro, sicuramente quello più efficace dal punto di vista comunicativo. Non senza malumori di larga parte della intelligenzia architettonica, oltretutto indispettita dalla vittoria di un architetto che per molti versi è considerato un outsider. Ciò, come ha notato Paul Goldberger provoca una situazione paradossale: "Although Libeskind has spent most of his career as an academic, he was now positioned as a populist figure. This may be why, despite his background as an avant-garde architect, he didn't get as much support among the city's artistic and intellectual community as Viñoly did, even though Viñoly, paradoxically, has always been much more a corporate architect".[64]

Non appoggiato dai suoi colleghi più autorevoli e posto di fronte al diktat del developer Larry Silverstein che preferisce all'intellettuale con scarsa esperienza uno studio, di provata capacità operativa, quale SOM, il progetto di Libeskind viene di fatto compromesso. La nuova Freedom Tower, elaborata congiuntamente e non senza conflittualità dai due team, è presentata nel dicembre del 2003.

64 Paul Golderger, "Eyes On The Prize.The amazing design competition for the World Trade Center site", The New Yorker, (10 March 2003).

Visibilmente appesantita nelle proporzioni, rassomiglia sempre più ai corporate building che i grossi studi professionali realizzano per il mondo. A ricordare il mito del sogno americano così felicemente, anche se retoricamente tratteggiato nell'originario disegno, è la data scelta per la posa della prima pietra: il 4 luglio 2004, il giorno della Festa dell'Indipendenza.

4.2 Tra nuvole e monoliti

Tra gli allestimenti dello Swiss Expo del 2002 ci sono il Blur degli americani Diller + Scofidio, il Monolith di Jean Nouvel e le torri di metallo degli austriaci Coop Himmelb(l)au.

Il Blur è sicuramente quello che colpisce di più l'attenzione del pubblico e della stampa, tanto che diventa il simbolo della stessa esposizione. Si tratta di una struttura, posta a quasi 20 metri sul livello del lago e dotata di una piattaforma lunga circa 100 metri e larga 60, che non ha funzione alcuna se non produrre vapore attraverso un sistema di 29.000 ugelli dal quale fuoriesce l'acqua nebulizzata del lago. Il risultato è una gigantesca nuvola, un puro effetto scenico che si può apprezzare sia dalla riva sia entrandovi direttamente dentro, dopo ovviamente essersi attrezzati con degli impermeabili.

"It's incredible – ha affermato Ricardo Scofidio – the structure that's required to make this nothing". E in effetti, per realizzare la piastra, che si poggia a sbalzo su quattro esili pilastri occorre una ossatura in metallo fondata sui principi della tensegrity messi a punto da Buckminster Fuller, mentre per realizzare la nuvola e i giochi di luce si deve approntare una complessa strumentazione elettronica in grado di calibrare l'emissione del vapor acqueo in relazione alle condizioni climatiche e al tipo d'effetto voluto.

Potremmo liquidare il Blur come una piacevole trovata: "un edificio

che non rappresentava niente, ma era un niente spettacolare".[65] Ma non è così per una parte della critica, che interpreta questa opera sui generis, come una anticipazione delle potenzialità di una ricerca che combina natura e tecnologia, interattività e dimensione paesistica all'interno di quella poetica della dematerializzazione – del blurring appunto – sulla quale da tempo stanno riflettendo i giovani architetti digitali nonché altri quali Toyo Ito, Peter Eisenman e Coop Himmelb(l)au. E che, allo stesso tempo, sonda nuove dimensioni nel rapporto tra corpo e spazio: "entering Blur will be like walking into a habitable medium-one that is featureless, depthless, scaleless, spaceless, massless, surfaceless and contextless. Disorientation is structured into the experience".[66]

Se Diller+Scofidio puntano al disorientamento sensoriale e alla dematerializzazione dello spazio o, come sosterrà non senza ironia Ned Cramer alla gas architecture, Jean Nouvel, all'opposto, realizza all'interno del lago il Monolith, un gigantesco cubo rivestito in acciaio corten.

Non è azzardato vedere, nella mossa dell'architetto francese – al di là dell'espediente espositivo di contrapporre un monolite a una nuvola – anche una scelta di campo: di attenzione per i temi della fisicità, della concretezza, della tattilità e di allontanamento da quelli dell'interazione digitale e della trasparenza – temi che, oltretutto, lui stesso aveva affrontato, precorrendo i tempi, rispettivamente con l'Institute du Monde Arabe e la Fondazione Cartier.

Ciò comporta anche un certa presa di distanza dalle ricerche dell'avanguardia. E un atteggiamento che piuttosto che scomodare

65 Intervista di Antonello Marotta a Diller+Scofidio in Antonello Marotta, Diller+Scofidio. Il teatro della dissolvenza (Roma: Edilstampa,2005), pag.79.

66 Riportato in Ned Cramer, Diller+Scofidio's Blur Building for the Swiss Expo 02 in Yverdon-les-bains, Architecture (July 2002), pag.58.

le scienze della complessità e le geometrie non euclidee, si pone all'ascolto dei modi attraverso i quali l'uomo interagisce con il mondo delle cose: cioè attraverso i sensi in un rapporto fisico, istintivo con lo spazio naturale. E così facendo contrappone agli eccessi della tecnologizzazione la ricchezza inesauribile della materia, la sua intraducibilità in codice binario.

Le torri di Coop Himmelb(l)au all'Arteplage di Biel mostrano una straordinaria abilità plastica diventata maniera, che ha perso la forza – anche urtante e sgradevole – che aveva caratterizzato le opere precedenti del gruppo austriaco, quali l'attico sulla Falkestrasse. Un simile cambiamento di prospettiva porta da un lato alla crescente accettazione da parte dell'opinione pubblica di composizioni architettoniche un tempo giudicate inaccettabili ma dall'altro alla progressiva riduzione di quella che era una ricerca d'avanguardia a un gioco formale.

4.3 Lo Star System

Se già nel 1993 Kenneth Frampton denunciava gli architetti mediatici che si spartivano la parte più interessante del mercato, a partire dal 1997 molte amministrazioni, sull'onda del successo del museo Guggenheim di Bilbao, ricorrono sempre più frequentemente allo Star System perché si rendono conto dei notevoli benefici in termini di popolarità che può apportare la costruzione di un edificio disegnato da una grande firma.

Ciò porta alla creazione di una elite di progettisti che competono per incarichi sempre più importanti. E, come sempre succede quando si creano delle elite e un nuovo mercato, a una lotta senza esclusione di colpi per accedervi e, poi, per rimanervi.

Non è difficile, ad uno occhio disincantato, vedere dietro la produzione di molti testi teorici, di dichiarazioni critiche, di

rimandi filosofici, l'approntamento di brillanti strategie di giovani e meno giovani progettisti per accedere all'interno di questa cerchia ristretta di professionisti sui quali sono costantemente puntati i riflettori.

Inoltre la competizione per incarichi sempre più importanti è responsabile della superproduzione di progetti ad effetto e di architetture-sculture che tendono ad emergere dal contesto in cui sono collocate. Nota Peter Davey: "We live in a world permeated by the cult of celebrity and dominated by the electronic media, which demand constant novelty. The more unusual the gesture, the more enhanced an architect's brand. The cult of celebrity has been so successful that most of the limited international competitions are open only to a small group of celebrated architects – perhaps no more than 100 – who are almost forced to become increasingly demostrative and outré to ensure that they retain their place in the hierarchy of the celebrated".[67]

Esattamente come avviene per le automobili o per il vestiario dove è sempre più difficile distinguere tra una utilitaria della Fiat e una della Renault, tra un paio di jeans di Dolce & Gabbana o di Armani, lo Star System è responsabile anche di una crescente somiglianza tra i prodotti. E così, per esempio, il minimalista Perrault, con il progetto per l'ampliamento del teatro Mariinsky a San Pietroburgo, Russia (2003) disegna un edificio che ricorda le sperimentazioni sulle geometrie complesse. Renzo Piano con la KPN Telecom Tower a Rotterdam, Olanda (1997-2000) sperimenta i pixel dell'elettronica. Herzog & de Meuron con il Laban Center a Depfort, Londra (1997-2003) integra le ricerche sui materiali con una riflessione spaziale che ha più di un debito con Rem Koolhaas.

67 Peter Davey, "Bling, Blobs, Burgeoning:Problema of Figure", The Architectural Review n.1297 (March 2005), pag.74

Il tettonico Rafael Moneo con il Kursaal di San Sebastian, Spagna (1990-1999) punta sull'architettura trasparente.

La somiglianza tra i prodotti, oltre che a una scelta imposta dal mercato che tende a reiterare un repertorio di immagini giudicate vincenti, deriva anche dal crescente ruolo che hanno i backoffice. Le star, pressate dagli impegni di rappresentanza e promozione, dedicano sempre meno tempo ai progetti: a volte limitandosi alla stesura del concept, a volte accontentandosi di un generico controllo. Con il risultato che a gestire effettivamente il lavoro sono i partner o, ancora più spesso, giovani assistenti formatisi in facoltà universitarie e postuniversitarie imbevute di spirito eclettico e che sono invitati a progettare "alla maniera di…". I risultati, anche quelli di ottima qualità, non possono non risentire di questa crescente spersonalizzazione.

La popolarità delle star porta inoltre, inevitabilmente, ad un atteggiamento ambiguo e, a tratti, elusivo rispetto all'innovazione. I protagonisti del dibattito architettonico, infatti, sanno che senza innovare saranno presto superati dalle nuove mode. Ma nello stesso tempo, che l'innovazione, per aver successo commerciale, deve essere più di forma che di sostanza, più dichiarata che reale. Insomma deve rientrare all'interno di quella generica retorica del nuovo che rende il prodotto vendibile. Il risultato è che il progetto tende a esprimere, attraverso un concept, una filosofia di vita spesso estetizzata, che più che essere concretamente perseguita si offre come una proiezione metaforica, un sogno, un wishful thinking. In ogni caso il progetto punta sugli aspetti comunicativi invece che – come era avvenuto con il Movimento Moderno – su quelli tecnici, funzionali e sociali.

Questa dinamica, del resto, non vale solo per l'architettura, ma come ha ben messo in evidenza Yves Michaud nel libro, L'art à

l'état gazeux, investe anche le altre arti. Tanto che oggi è difficile distinguere tra performance artistiche – si pensi a quelle di Maurizio Cattelan, Vanessa Beecroft, Damien Hirst o Pipillotti Rist – e spot pubblicitari. E fa parte di un processo ancora più generale in cui le discipline abbandonano i loro saperi tradizionali tendenti alla costruzione di oggetti ben definibili per accedere a un universo, fatto di reciproche contaminazioni, dove a predominare sono puri valori relazionali veicolati dalle tecniche di comunicazione che, a loro volta, basano la loro efficacia sugli effetti speciali e sulla sorpresa. Cioè sulla moda. Ad avvicinare il mondo dell'architettura a queste dinamiche, provvede anche il sempre più stretto rapporto tra architetti e stilisti, che porta all'incarico per l'allestimento di negozi o di sedi, all'elaborazione di strategie d'immagine, o come nel caso di Koolhaas e Prada, di modalità alternative di concepire il rapporto tra lo shopping e lo spazio urbano.

Tanto che Miuccia Prada presenta i nuovi negozi come una opportunità "per ridefinire la cultura contemporanea e interpretare l'idea di shopping in modo innovativo e sperimentale". E gli fa eco Koolhaas affermando che si tratta luoghi che danno alla gente la possibilità di non fare compere, di spazi privati ma pensati come pubblici per bilanciare la sempre più aggressiva appropriazione degli spazi collettivi della città da parte dei negozi e dei centri commerciali.

Inoltre, al giorno d'oggi, proprio per il fatto che stilisti e architetti non puntano le loro strategie di marketing sull'intrinseca della qualità dei prodotti ma sulla filosofia di vita che questi suggeriscono, rende le vecchie separazioni merceologiche desuete. Fendi e Armani firmano cucine e linee di arredamento e approntano negozi dove vendono libri e offrono da mangiare mentre Piano, Meier, Roges, Lynn non disdegnano di disegnare maniglie, elettrodomestici,

orologi, servizi da te, caffettiere o di porsi come testimonial pubblicitari, come è avvenuto a Fuksas con la Renault e a Foster con la Rolex.

Ma se un architetto vende un modello di vita all'interno del quale il pubblico deve riconoscersi – né più né meno di ciò che succede con una marca di blu jeans o di una vettura di lusso – la stessa organizzazione della produzione dello studio di architettura deve cambiare per essere meno centrata sugli oggetti e più sul mercato. Accanto a chi disegna l'edificio compaiono gli specialisti di marketing e di immagine. Oppure, come ha intuito Koolhaas fondando AMO, occorre creare una nuova struttura affiancata a quella tecnica. E così "while OMA remains dedicated to the realization of architectural projects, AMO applies architectural thinking in its pure form to questions of organization, identity, culture and program, and define ways – from the conceptual to the operative – to address the full potential of the contemporary condition".[68] E così l'architetto non è più, come accadeva in passato, il tecnico che dà forma a un programma dettatogli da un committente possibilmente pubblico, ma – esattamente come avviene per altri produttori di beni voluttuari che operano sul mercato – è colui che, a partire dagli input che provengono dalle proprie analisi, crea, per poi soddisfarli, nuovi bisogni.

4.4 La crisi dello Star System

Per l'ottava mostra internazionale di architettura di Venezia, svoltasi nel 2002, il direttore Deyan Sudjic evita scelte di campo. E piuttosto che parteggiare per una corrente architettonica o per un'altra, chiede ai principali studi di architettura operanti sulla

68 La frase è tratta dal website di OMA-AMO: www.oma.nl

scena mondiale di presentare i progetti in corso. L'ipotesi è che se tra la fase di ideazione e la realizzazione di una costruzione passano numerosi anni, sicuramente tra le opere oggi progettate ci sono quei due o tre edifici importanti che segneranno il prossimo futuro. "Se entro i prossimi cinque anni ci sarà un nuovo progetto con l'impatto popolare del Museo Guggenheim di Bilbao, si può essere quasi sicuri che ne esistono già i disegni completi, o una visualizzazione virtuale del percorso e uno o due plastici. Ovviamente non è ancora finito. Forse non sono nemmeno iniziati i lavori sul sito. Forse i suoi architetti stanno ancora valutando la possibilità di costruire in acciaio o in calcestruzzo. In ogni caso il progetto esiste già come idea. E ancora se ci sarà un altro edificio d'esordio con l'impatto del Museo Ebraico di Berlino, il suo architetto avrà sicuramente in mano l'incarico".[69]

Conseguentemente, Sudjic decide di organizzare la mostra per contenitori tipologici: l'abitazione, il lavoro, i negozi, le opere di culto o di rappresentanza. E lascia al pubblico il compito di trovare al loro interno – se lo vuole e se ci sono – i capolavori. La scelta, apparentemente neutrale, pone, in realtà, due questioni rilevanti. Denuncia innanzitutto la difficoltà dei critici a svolgere il loro lavoro che è di orientare, attraverso scelte teoriche, il futuro. Il destino di un'opera, sembra invece dire Sudjic, è sempre più inafferrabile ed è orientato da fatti extradisciplinari – quali appunto la moda, la comunicazione, l'impatto con il pubblico e le grandi strategie commerciali – che oramai sfuggono alla riflessione. In secondo luogo la mostra registra, diventandone quasi l'apoteosi, la produzione cospicua di opere di buono e di alto livello architettonico prodotte dallo Star System. Una produzione che sicuramente incontra il

69 Deyan Sudjic, "Next" in Next (Venezia: Marsilio, 2002), pag.15

successo del pubblico – tanto che la biennale di Sudjic supera di gran lunga le edizioni precedenti per numero di visitatori – ma all'interno della quale è sempre più difficile individuare una reale capacità di incidenza sui fenomeni sociali. Molti i musei, molte le case unifamiliari di lusso, pochi i programmi in grado di cambiare la città, soprattutto quelle più povere e degradate. Che la biennale di Sudjic bypassandoli ponga problemi rilevanti lo si vede dalle due successive biennali, quella del 2004 diretta dallo storico Kurt Forster e quella del 2006 diretta da Richard Burdett. La prima può essere letta come una risposta sul ruolo della critica. La seconda sull'incidenza dello Star System all'interno dei più complessi fenomeni metropolitani che segnano il nostro secolo.

Per Forster, che titola la sua biennale Metamorph, è essenziale ritrovare all'interno della nuova architettura alcune traiettorie che rendano conto delle trasformazioni in atto. Le rintraccia a partire dagli anni ottanta quando si delineano quattro linee: due vincenti rivolte verso il futuro e due perdenti attratte dal passato. Le vincenti sono di Frank O. Gehry e di Peter Eisenman, le perdenti di Aldo Rossi e di James Stirling:

"Aldo Rossi's melancholy isolation of buildings beyond scale and site stands in contrast to James Stirling's uninhibited contamination of Modernist and Constructivist ideas. Eisenman and Gehry deliberately looked beyond building as we know it, in order to develop architecture ex machina by the former, or, with the bold introduction of fish (among other creatures) ex natura by the latter. At these crossroads of 1980, the trap was set, but it snared only the Postmodernists".[70]

Per orientare il visitatore all'interno delle metamorfosi

70 Kurt W. Forster "Cossroads-Around 1980", Metamorph. Trajectories (Venezia: Marsilio 2004), pag. 125

contemporanee, Forster abbandona i contenitori tipologici del predecessore, e ne organizza altri strutturati su parole chiave: Transformations, Topography, Nature of Artifice, Surfaces, Atmosphere, Hyper-projects. Ma la mostra risulta confusa se non altro per il fatto che i progetti che rientrano in una categoria potrebbero benissimo far parte di altre: si pensi a quanti sono le opere che, come ammette lo stesso Forster, "appear to draw on virtually all our previous categories: they conjoin site and structural frameworks into new topographies, creating variegated atmospheres by means of spaces and conduits which are fashioned from materials that unfold the impression of cyclical time".[71]

Ciò che, comunque, emerge è un interesse crescente per la dimensione territoriale e geografica che già Bruno Zevi aveva individuato come nodale nel convegno Landscape and the zero degree of architectural language del settembre del 1997.

È in questa direzione che si potrebbe trovare una nuova chiave interpretativa, ricostruendo scale di valori in grado di orientare la ricerca critica. Si sceglierà invece, con la biennale del 2006, diretta da Richard Burdett, di azzerare le discussioni sulla forma per puntare all'analisi dei problemi urbani. La mostra, intitolata Città. Architettura e società, evidenzia le trasformazioni delle realtà metropolitane contemporanee: soprattutto del terzo e del quarto mondo. Ma così facendo, evidenzia proprio ciò su cui Sudjic aveva glissato: cioè che di fronte all'impetuoso attuarsi delle dinamiche sociali ed economiche, l'architettura firmata – proprio quella su cui si dilungano le pubblicazioni di architettura e su cui scrivono i critici – è un oggetto in fondo trascurabile.

71 Kurt W. Forster "Hyper-Projects", Metamorph. Trajectories, pag.339

4.5 La crisi della critica

Insospettita da un lato dall'ottimismo dello Star System che si sottrae ai problemi strutturalmente più rilevanti e scossa dall'altro dalle riflessioni sociologiche che mettono in luce i limiti di questo approccio estetizzante, la critica stenta a trovare nuove ipotesi operative. A testimoniarlo è la ridotta produzione di rilevanti testi teorici scritti a partire dal 2001 e la loro ancora più scarsa incidenza sul mercato, soprattutto se paragonata con quella dei libri pubblicati nel decennio precedente. A rendere lo scacco più bruciante è, infine, la crescita del numero coffee table books, in cui le immagini prendono il sopravvento sui testi e l'aspetto critico è volutamente trascurato a favore di quello apologetico. La crisi investe anche le riviste di architettura, uno degli strumenti privilegiati attraverso il quale, negli anni ottanta e novanta, si era diffuso il pensiero architettonico.

La lenta agonia di The Architecture – una rivista che vantava un glorioso passato anche per aver inglobato dal 1996 Progressive Architecture – è emblematica di uno stato di disagio più generale.

Per molti la causa è da attribuire a internet che con la diffusione tempestiva e gratuita di notizie e immagini sottrae alla carta stampata il ruolo di veicolo privilegiato della diffusione del pensiero architettonico e, di conseguenza, lettori e pubblicità. Ma, al di là di internet, vi è anche una crescente difficoltà a caratterizzarsi con una propria e autorevole voce. Evitando di cadere negli opposti pericoli di diventare raffinate pubblicazioni utili solo a promuovere il già noto, attraverso i magnifici servizi fotografici selezionati e pagati dagli stessi protagonisti della scena architettonica, oppure a rifugiarsi in generiche riflessioni sociologiche, culturali o politiche. È quanto, per esempio, succede alla rivista Domus che nel settembre del 2000 è diretta da Deyan Sudjic che la trasforma in una brillante

vetrina del nuovo, per poi, con una repentina virata, essere diretta dal gennaio 2004 da Stefano Boeri che riduce drasticamente i progetti di architettura presentati in ciascun numero per far posto a inchieste, scritti filosofici, interventi in chiave geopolitica e indagini sullo stato delle metropoli contemporanee.

All'interno di un radicale ripensamento del ruolo e della funzione delle riviste di architettura può leggersi anche la metamorfosi di Archis. Il suo direttore Ole Bouman, nel 2005, cambia il titolo della rivista in Volume, coinvolgendo nel programma editoriale – caratterizzato dallo slogan di "To Beyond or not to Be" – AMO, la struttura di ricerca di OMA e C-LAB, The Columbia Laboratory for Architectural Broadcasting, diretto da Mark Wigley. Archis, ancora più drasticamente della Domus di Boeri, abolisce la presentazione di progetti per affrontare tutti quei temi che determinano la forma fisica del pianeta: guerre e catastrofi comprese. E non esita a pubblicare, nel 2007, un numero speciale dedicato a Dubai, la città Disneyland dove stanno avvenendo alcune delle trasformazioni più emblematiche dei nuovi modi di costruzione della città contemporanea e, dove è interessato ad operare Rem Koolhaas, che con Bouman e Wigley è uno dei Project Founders della rivista.

La sensazione è tuttavia che Volume si rivolga a una ristretta minoranza di intellettuali e che le vendite, soprattutto tra i progettisti interessati alla concreta produzione di manufatti architettonici, siano in calo. La flessione delle vendite angustia anche le riviste che conservano un taglio tradizionale. Tanto che alcune devono chiudere. Tra queste vi è L'Architettura, cronache e storia che cessa le sue pubblicazioni nel 2005, a cinque anni dalla morte del fondatore Bruno Zevi.

Altre – nonostante non vi siano dati ufficiali che lo confermano – sopravvivono con redazioni ridotte, numero di pagine limitato,

economie di ogni tipo. Numerose si rinnovano con conseguente avvicendamento dei direttori.[72] In controtendenza due iniziative. Sono The Architects' Newspaper e A10.[73] Operando con modalità comunicative nuove, entrambe le riviste rivendicano l'interesse per tutto ciò che si muove al di fuori del mondo dello Star System. L'una approfondendo sia in chiave giornalistica che teorica i problemi dell'area metropolitana di New York, l'altra cercando di capire cosa effettivamente avviene in Europa e, in particolare, in quelle sue aree periferiche che oggi – grazie alle nuove comunicazioni – vivono in una interessante dimensione in cui si incontrano, generando nuove sintesi, le problematiche locali e quelle globali.

4.6 Fine dello Star System?

Una generazione di architetti innovativi è emersa dalla crisi del postmodernism, ha trovato nella mostra Deconstructivist Architecture un momento di coagulo, per poi dare vita negli anni novanta a una stagione creativa. Stagione che, però, a partire dalla data simbolica dell'11 settembre 2001, sembra essersi esaurita nel fenomeno dello Star System.

Si produce così un ciclo, che per quanto segnato da caratteristiche peculiari, è ricorrente nella storia dell'architettura. Consiste nella

72 Tra gli avvicendamenti di direttori celebri e di lunga durata, due spiccano. Sono quello alla direzione di The Architectural Review (da Peter Davey a Paul Finch) avvenuto nel 2005 e di Abitare (da Italo Lupi a Stefano Boeri) avvenuto nel 2007. Un resoconto di quella che è stata la linea culturale della importante rivista britannica si trova in: The Architectural Review n.1297 (March 2005), numero monografico dal titolo: "Davey Reflects on a Quarter of Century".

73 Il primo numero del quindicinale The Architects' Newspaper, diretto da William Menking, è uscito nel 2003. Il primo numero del bimestrale A10, diretto da Hans Ibelings è uscito a cavallo tra il 2004 e il 2005. Le due riviste sono accomunate dal prezzo di copertina ridotto – The Architects' Newspaper è gratis per gli architetti dell'area di New York-.

nascita di un movimento all'inizio minoritario e visto con sospetto se non osteggiato che, poi, è accettato sino a diventare dominante. La accettazione comporta, però, anche perdita di originalità e di carica innovativa.

Con la conseguenza che si registra una crescente fatica a trovare nuove ipotesi di lavoro. E non solo perché – come abbiamo già avuto occasione di notare – sono gli architetti stessi a uniformarsi diventando eclettici. Ma anche perché è il sistema che, assimilandole e banalizzandole, stempera le posizioni più innovative, soprattutto quelle che con più vigore si erano esplicitamente poste in posizione antagonista alla cultura dominante.

In questa luce può, per esempio, leggersi il libro di Rafael Moneo, Inquietud teórica y estrategia proyectual, en la obra de ocho arquitectos contemporáneos, forse una delle più importanti operazioni editoriali degli ultimi anni. Vi sono esaminate le opere di Venturi & Scott Brown, Stirling, Rossi, Eisenman, Siza, Gehry, Koolhaas, Herzog & de Meuron. L'analisi, però, evita di andare oltre le forme e di risalire alle diversità profonde che ne sono alla base e che investono l'aspetto ideologico.

Vedendo queste diversità come semplici strategie alternative per affrontare il problema della forma, Moneo, corre il rischio di avallare l'equivoco che ha portato allo Star System. E cioè l'ipotesi che i progettisti non siano altro che brillanti produttori di immagini inusuali e raffinate e che, proprio per questo, siano alla fine tra loro sostanzialmente intercambiabili esattamente come gli stilisti di moda: Armani o Versace, Siza o Gehry.

Per fortuna, per quanto lo Star System tenda all'omogeneizzazione, custodisce ancora al suo interno notevoli differenziazioni che non sono solo relative agli aspetti stilistici ma investono aspetti culturali ed esistenziali più rilevanti. E se non è difficile trovarvi progettisti

caratterizzati da posizioni formaliste o di retroguardia e altri le cui opere denunciano stanchezza creativa, non è raro incontrarne altri ancora che continuano a muoversi con intelligenza teorica, ponendosi nuovi interrogativi. Tra le numerose opere di notevole interesse che sono state realizzate a partire dal 2002, ne elencheremo dieci per poi affrontare altri due fenomeni, in un certo senso laterali allo Star System: la supercreatività e l'ultraminimalismo.

4.7 Dieci Opere

Laban Dance Center

Dopo le prime prove, orientate in senso rigorista, abbiamo visto come i lavori di Herzog & de Meuron puntino a un sempre più attivo coinvolgimento dello spazio, ma non sempre con risultati convincenti. Il Laban Dance Center a Deptford, London (1997-2003) segna decisamente una svolta già a partire dall'atrio di ingresso dal quale si dipartono le rampe e una scenografica scala a chiocciola. Disposto su due piani, l'edificio è concepito, alla maniera di Koolhaas, come una promenade architecturale che si snoda senza soluzioni di continuità lungo corridoi di forma leggermente irregolare. Da questi si intravedono gli spazi destinati alle varie attività, il panorama esterno e squarci di corti interne che, oltre a garantire l'illuminazione naturale, fanno traguardare la vista verso il cielo. Accattivante l'uso dei colori e dei materiali. Domina il contrasto tra il rosa shocking e il verde pisello, forse un omaggio all'architettura dell'ultimo James Stirling. Non è assente il nero dato con effetto catrame usato da Koolhaas a Fukuoka o a Eurolille. Molti materiali, come il cemento dei soffitti, sono lasciati a vista, così come anche le canaline degli impianti, seguendo l'approccio un po' calvinista e un po' radical chic che è la cifra del duo. All'esterno l'edificio, grazie al rivestimento in pannelli di

policarbonato trattati con sfumature che vanno dal giallo al rosa al verde chiaro, assume riflessi di colore variabili con la luce del giorno. Da qui l'aspetto evanescente che contrasta con la concreta materialità del prato disegnato secondo disegni geometrici.

Il Laban mostra le possibilità di una sperimentazione che coinvolge spazio, involucro, colori e materiali. Su questa linea Herzog & de Meuron continuano con i sempre più numerosi incarichi che gli vengono affidati. Tra questi ricordiamo, per l'uso creativo della lamiera perforata, che produce una architettura vagamente wrightiana il museo De Young a San Francisco, California (1999-2005) e, per la stretta corrispondenza tra pelle, struttura, uso dei materiali e spazialità interna il Prada Aoyama Epicenter, Tokyo (2000-2003). Vi sono infine i progetti per gli stadi quali l'Allianz Arena, Munich, Germany (2000-2005) che si trasforma in un gigantesco segnale luminoso a colori variabili e il nuovo stadio olimpico di Pechino, Cina (2002-2008) pensato come un canestro in calcestruzzo, un edificio quest'ultimo non privo di un certo autocompiacimento formale, ma in cui certamente è abbandonata la dicotomia tra pelle e struttura.

Tod's Omotesando Building

Anche Toyo Ito con il Tod's Omotesando Building, Tokyo (2002-2004) punta ad un edificio in cui pelle e struttura coincidono. Coerentemente con il suo approccio organico, intreccia travi e pilastri come se fossero rami di un albero. Poi, per sottrarre al cemento pesantezza ricorre all'artificio di porre i vetri a filo di facciata, lasciando in cemento a vista solo la parte in esterno e pitturando di bianco tutte le altre facce. In questo modo, vista dalla strada, la struttura appare come una foglia sottilissima grigio argentata che dialoga con le luci della metropoli. Anche il

cemento – sembra dire Ito – può vibrare, perdendo la pesantezza monumentale che caratterizza la produzione del suo rivale Tadao Ando. Come è stato però notato da Wakato Onishi su Domus n.878, manca all'edificio di Omotesando una adeguata spazialità interna, come invece accade in quello di Prada di Herzog & de Meuron, che oltretutto si trova a pochi isolati di distanza. Ciò è dovuto probabilmente a scelte commerciali della Tod's che hanno imposto la divisione dell'edificio in una parte inferiore destinata alla vendita e una superiore agli uffici. Altri progetti realizzati da Ito sono giocati su una più convincente dinamica spaziale. Il Green Green, I-Project in Fukuoka, Giappone (2002-2005), per esempio, è una piacevole promenade attraverso gli spazi interni e, poi, allo scoperto lungo le coperture ondulate trattate a verde. Vi sono, infine, opere che sperimentano nuove direzioni di ricerca, come è il caso del Mikimoto, Ginza2, Tokyo (2004-2007), una torre che, a causa del suo colore perlaceo (Mikimoto è una ditta specializzata nella vendita di perle) e delle sue bucature a-geometriche, sembra un giocattolo trovatosi per caso all'interno di una della città più efficienti e competitive del mondo.

Seattle Central Library

La Central Library di Seattle, Washinghton (1999-2004) cerca di dare risposte a due domande. Quale è il ruolo dello spazio pubblico oggi? Come può funzionare una biblioteca in una società che alla carta stampata ha affiancato numerosi altri media?

Per rispondere ad entrambe Koolhaas evita di seguire le strade già sperimentate con il progetto per la Biblioteca di Francia e per la Biblioteca di Jusseau, cioè rispettivamente l'edificio gruviera in cui la massa dei libri è bucata dagli spazi destinati alle attività e quella dell'ambiente continuo in cui i piani dell'edificio sono inclinati e

collegati tra loro senza soluzione di continuità. Propone invece un approccio intermedio. Da un lato alcune piattaforme specializzate per assolvere le funzioni tecniche della libreria: gli uffici, il deposito, le aule, i parcheggi. Dall'altro spazi in between destinati a diventare delle piazze pubbliche: al primo piano la living room (una piazza al coperto che ricorda quella celebre del centro Pompidou a Parigi), poi la mixing chamber dove l'utente è posto a contatto anche con gli altri media e, infine, ai piani alti la sala di lettura. Ad avvolgere le piattaforme e gli spazi pubblici provvede un involucro a forma di rete. Ha la funzione di delimitare un volume che, a differenza della gran parte degli altri blocchi edilizi di Seattle, ha forma decisamente non prismatica. Le piattaforme, infatti, non sono poste esattamente in corrispondenza l'una sull'altra ma sono tra loro scostate, per garantire la possibilità di collegamenti interessanti, anche visivi, tra una piattaforma e l'altra, tra uno spazio pubblico e l'altro. Una articolazione dinamica che può essere apprezzata anche dall'esterno grazie al fatto che la rete che delimita il volume dell'edificio è trasparente – soprattutto la sera. Coerentemente con l'approccio paranoico/funzionalista di Koolhaas vi è quindi una perfetta corrispondenza tra forme e funzioni, anche se poi il risultato è un oggetto inquietante e inconsueto. Similmente inquietanti e inconsuete, ma sempre frutto di strategie progettuali coerenti, sono la Casa da Musica a Porto, Portugal (1999-2005), e il CCT Television Station and Headquarters a Beijng, China (iniziato nel 2002). Il primo è un edificio monolite nel cui interno è ricavata una sequenza di spazi tra loro collegati, il secondo è una coppia di grattacieli che, unita nel basamento e in sommità, ne determina l'immagine unitaria e la forma ad anello.

New Offices For Caltrans

Ad indagare il tema dello spazio pubblico – questa volta

posto all'esterno degli edifici – è Tom Mayne con i nuovi uffici per la Caltrans a Los Angeles, USA (2004). L'edificio che sorge nella downtown si discosta dagli altri due sorti nella stessa area : l'auditorium Disneyland di Gehry e la Roman Catholic Cathedral di Rafael Moneo. Dal primo per l'uso di forme più squadrate, dall'altro per ricchezza inventiva. Lo schema che sceglie Mayne è in realtà molto semplice: un corpo lineare più alto su cui si innesta perpendicolarmente uno più basso per formare una L che lascia un quadrante inedificato destinato ad ospitare una piazza. Afferma Mayne: "We are not making an object, but a space". E a conferma di questo obiettivo può leggersi la scelta di operare per grandi segni.

L'edificio principale è rivestito sui lati lunghi da una lamiera, simile a quelle utilizzate per la Suntower di Seul e l'Hypo Bank in Austria, che – oltre a garantire l'effetto insieme vibrante e metallico tipico delle architetture di Morphosis – ha la funzione di diminuire l'assorbimento solare. Inoltre è svetrato sul lato nord, mentre la parete sud è trattata con pannelli fotovoltaici. Con il risultato di una immagine frammentata per piani. A rendere vitale la piazza contribuiscono una gradinata per le riunioni all'aperto; gli spazi per le attività commerciali; interventi di macrografica – per esempio il numero civico dell'edificio scritto a caratteri cubitali-; e una installazione di neon dell'artista Keith Sonnier che, oltretutto, ha la funzione a far risaltare l'incastro tra i due corpi di fabbrica dell'edificio. All'interno, infine, l'accorgimento di creare ogni 3 piani le lobby per gli ascensori, di illuminarle attraverso un pozzo di luce naturale e di fare in modo che da queste sia possibile intravedere i vari dipartimenti al lavoro.

Morphosis si mostra così sempre meno interessato alla creazione di quei preziosi dettagli in stile decostruttivista che avevano caratterizzato i suoi primi lavori, per attivare una nuova strategia

operativa che combina arte, public realm, ecologia e luce. Strategia che viene perseguita anche nello Science Center School a Los Angeles, California (1989-2004) e nel U.S: Federal Building in San Francisco, California (1999-2006).

Milan Fair District

Realizzata in tempi brevi – 24 mesi di cantiere – rispetto a quelli dilatati delle costruzioni italiane, il Milan Fair District, Milan Italy (2002-2005) è l'opera più importante di Massimiliano Fuksas. Occupa 210.000 mq. e ospita 20.000 parcheggi. A caratterizzarne il gigantesco disegno è una passerella sopraelevata lunga oltre un chilometro e mezzo. L'effetto generale è insieme di grande complessità e di semplice e chiara razionalità. A dare la prima impressione contribuisce il disegno della copertura vetrata della passerella che si rifà alle geometrie blobloidali. A controbilanciarla è il fatto che l'organizzazione spaziale dell'intero complesso fieristico è molto semplice: un asse centrale rettilineo su cui si innestano otto pacchetti funzionali praticamente identici, ciascuno dei quali ospita quattro tipi di edifici: i grandi saloni espositivi, i ristoranti, le sale conferenze, gli spazi ad uffici. Vi è poi un nono pacchetto atipico che contiene il Service Center e l'Auditorium.

Più volte Fuksas ha dichiarato di ispirarsi alle sequenze cinematografiche. Ciò è particolarmente vero in questo complesso dove il visitatore, condotto dai tapis roulant che lo portano da un capo all'altro della passerella, vede le diverse immagini dello spazio architettonico svolgersi davanti ai suoi occhi come scene di un unico film. A rendere accattivanti le quali contribuisce lo studiato intervallo che separa i punti di maggior interesse formale della copertura, il ritmico alternarsi dei pacchetti e, al loro interno, la scelta delle forme degli edifici – scatole opache o trasparenti ma

anche leggeri dischi volanti – e, infine, dei colori e dei materiali. Contribuiscono all'effetto scenico il landscaping – che, attraverso l'acqua e il verde, ingentilisce l'impatto delle architetture – e la scelta di separare tra loro, attraverso dei vuoti, i volumi edilizi.

Madrid Airport Terminal

Se la Fiera di Milano mostra che anche le strutture bloboidali possono, senza grandi problemi, essere inserite all'interno dei complessi edilizi di maggiore qualità che oggi si realizzano nelle principali metropoli mondiali, l'Airport Terminal di Madrid, Spain (1997-2006) disegnato da Richard Rogers tenta una sintesi tra quelle che sinora sono state le tre declinazioni dell'High Tech: la tecnologica, la percettiva, la simbolica. L'obiettivo è produrre un edificio che abbia rigore, umanità, capacità affabulatoria.

Per puntare a questa sintesi Rogers ricorre ad un modulo strutturale di notevole interesse formale che, caratterizzato da una copertura coronata da una morbida curvatura, allude alle immagini tipiche della tradizione locale: dalle colline del paesaggio iberico all'immagine della testa del toro sintetizzata dal gesto di Picasso. Mentre a bilanciare l'imponente ed efficiente immagine tecnologica degli esili pilastri in ferro, inclinati e vivacemente colorati, provvede il rivestimento delle volte con esili strisce di bambù. Una scelta questa, che, oltre a migliorare la performance acustica dell'edificio, rende gli spazi accoglienti e avvolgenti, stemperandone l'aspetto artificiale con una nota naturale.

Phaeno Science Center

Il Phaeno Science Center, Wolfsburg, Germany (2000-2006), il cui incarico Zaha Hadid ottiene a seguito della vittoria in un concorso internazionale, è la prima grande opera realizzata dall'architetto

anglo-iracheno dopo interventi di dimensioni più contenute quali la stazione dei pompieri al Vitra o il Landesgartenschau. Il progetto è caratterizzato dall'invenzione di strutture approssimativamente tronco-coniche rovesce in calcestruzzo all'interno delle quali sono ospitate specifiche funzioni. Ciò permette di avere un piano terra sostanzialmente libero da ingombri edilizi e piani superiori progressivamente occupati dalle porzioni tronco-coniche che le attraversano e che fungono da enclavi. E così mentre il piano terreno può diventare uno spazio urbano aperto al pubblico che, grazie al disegno ondulato della superficie, si caratterizza per una artificial topography, i piani superiori sono organizzati secondo aree specializzate ubicate all'interno di dette enclavi. Il risultato è un insieme che, per la sua organizzazione a cluster, si pone come policentrico e dinamico. E che è vivificato da relazioni che legano tra loro anche livelli posti su piani diversi. A racchiudere l'intero organismo, che al suo interno ricorda la complessa geografia di uno spazio urbano, o anche un sistema multipolare produttore di energia, sono compatte pareti di cemento alleggerite da finestre e tagli inclinati. La scelta del cemento a faccia vista, come nel caso della stazione dei pompieri al campus Vitra, è probabilmente dettata dall'esigenza di non complicare con ulteriori effetti, per esempio cromatici, quella che è una già complessa macchina spaziale. E deriva anche dalla volontà di confrontarsi con la città esistente attraverso una massa unitaria. Un segno, scultoreo e per certi aspetti monumentale, che può essere paragonato al Forum 2004 Building a Barcellona (2000-2004) di Herzog & de Meuron o anche con i monoliti di Rem Koolhaas.

Boston Institute Of Contemporary Art

Lo studio Diller +Scofidio, nonostante sia attivo dal 1978,

non vanta una produzione edilizia di rilievo. Le uniche due opere realizzate sono infatti la Brasserie Restaurant al Seagram Building di New York (2000) e la Slither Housing a Gifu, Giappone (2000). Lo studio tuttavia gode di una notevole notorietà a livello internazionale sia per la realizzazione del Blur allo Swiss Expo del 2002, sia per la produzione di performance che indagano le relazioni tra spazi fisici e spazi virtuali, tra corpo e mente, tra percezione e nuove tecnologie.

L'Institute of Contemporary Art, Boston, USA (2000-2006) progettato con Charles Renfro, è la prima opera non effimera, di un certo rilievo, progettata dallo studio. Concepita per fronteggiare lo specchio d'acqua del porto, vi si affaccia con un coraggioso sbalzo. Sbalzo che permette di collocare al piano superiore gli spazi espositivi e di lasciare libera al piano terreno una piattaforma, aperta al pubblico, che anch'essa affaccia sull'acqua. Così come vi affacciano anche l'auditorium e la mediateca. Quest'ultima è forse l'elemento che caratterizza maggiormente l'immagine esterna del museo. Fuoriesce dallo sbalzo come un cannocchiale inclinato. E difatti all'interno il suo spazio si conclude con una vetrata-schermo che inquadra il mare trasformandolo in una immensa immagine astratta. La stessa inquadratura è ripetuta dai salvaschermo dei computer posti in successione lungo i tavoli. Il risultato è un luogo, sospeso tra realtà e artificialità, dove le immagini si moltiplicano in un gioco di riflessioni, e dove i confini dello spazio si perdono. Esattamente come succedeva nel Blur, a dimostrazione che le differenze tra l'architettura effimera e quella non reputata tale sono molto più labili di quello che si vorrebbe pensare.

Office Headquarters In New York

Di tutte le Star dell'architettura contemporanea, Gehry è la più

nota a livello mondiale. Tanto da essere – caso sinora unico della storia della cinematografia – il protagonista vivente di un film a lui interamente dedicato, destinato al grande circuito commerciale: Sketches of Frank Gehry diretto da Sidney Pollack (2005). Completando nel 2003 l'Auditorium di Walt Disney, Gehry dimostra che la sua strategia nel rapportarsi al contesto è più solida di quella tradizionalista, tanto è vero che l'edificio entra subito in sintonia con lo spirito della downtown angelena, diventandone uno degli elementi maggiormente rappresentativi. Tuttavia le numerose opere che negli anni immediatamente successivi realizza in giro per il mondo mostrano una certa stanchezza creativa. Il gioco delle lamiere sembra diventare fine a se stesso e la Marques de Riscal Winery Elciego, Spain completata nel 2006 è un'opera sconcertante nei suoi eccessi decorativi. Quasi un tributo manierista a se stesso. Più convincente appaiono, invece, gli Office Headquarters a New York completati nel 2007, dove Gehry abbandona la linea di ricerca tendente alla composizione per volumi variamente articolati – la linea, per capirci, che va dal museo Vitra all'auditorium Disney al museo Guggenheim – per riprendere, semplificandola dei suoi eccessi barocchi, le ricerche sulla torsione messe a punto con Ginger & Fred. Il risultato è un complesso edilizio che bene si confronta con le tematiche imposte dal blocco newyorkese e che riscopre il piacere di un gioco in cui si bilanciano semplicità e complessità.

Musée Du Quai Branly

Chi annulla il rapporto tradizionale che esiste tra edificio e strada è Jean Nuovel con il Musée du Quai Branly a Parigi, (1999-2007). L'edificio infatti, invece di essere allineato, come ci si sarebbe aspettato, lungo i fronti stradali si ritira al centro del lotto per lasciare il posto a un giardino disegnato dal paesaggista

Gilles Clément. È la natura – sembra dire Nouvel – che deve riprendere il sopravvento sull'architettura. E a sottolineare questa presa di posizione è anche la scelta di trattare a verde alcune pareti del complesso con un omaggio alla tradizione francese dei muri verdi ma anche alla dis-architettura di Ambasz. Ma a differenza di quest'ultimo, che sommerge nel verde l'intero edificio, Nouvel non abbandona le masse compatte, i pannelli metallici colorati, nonché le non meno colorate scatole che fuoriescono dalla facciata (sono le poche sale che, richiedendo un momento di concentrazione e di sosta, si estraniano anche fisicamente dalla continuità del percorso espositivo). Meno riuscito lo spazio interno dove l'idea di Nouvel è di voler realizzare una "finctional map" che riproduce la continuità della superficie della Terra e che è resa attraverso un percorso, a tratti inclinato, ininterrotto. Un'idea brillante – e che oltretutto abbiamo già incontrato, per esempio, nelle opere di Koolhaas – ma che trasforma l'esposizione dei 3500 oggetti appartenenti alle culture primitive del pianeta in un bazar di reperti caotico e a tratti confuso.

4.8 Supercreatività e ultraminimalismo

La Supercreatività è un fenomeno parallelo allo Star System. Consiste nella produzione di oggetti architettonici a forte impatto scenografico. Future System, per esempio, realizza a Birmingham, Gran Bretagna, nel 2003 per la catena commerciale Selfridges una grande struttura a forma ad ameba la cui pelle è composta da dischi circolari. L'edificio non tarda a sollevare numerose perplessità, soprattutto per quanto riguarda l'inserimento nel contesto circostante.

Un impatto non meno deciso ha il Mediacenter a Hilversum, Olanda (2006) di Neutelings Riedijk. In questo caso la stranezza

dell'edificio è giustificata dalla trasposizione, ottenuta seguendo il metodo diagrammatico, di un programma complesso.

Seguendo una strategia più istintuale, l'approccio artistico di Vito Acconci, tende a produrre oggetti scultorei fuori scala anche se non privi di valenze ambientali, come per esempio nel Performing Art Center di Seul, Corea (2005).

Tra le opere più notevoli che possono ascriversi all'approccio supercreativo vi è la Kunsthaus a Graz, Austria (2000-2003) disegnata da Peter Cook e Colin Fournier. L'oggetto, anch'esso a forma ameboidale, si inserisce però felicemente nel contesto barocco ed è allo stesso tempo un ectoplasma "friendly alien" che ricorda la cultura pop degli anni sessanta – di cui Cook, esponente degli Archigram, è stato uno dei protagonisti – e, insieme, la più recente stagione delle architetture bloboidali. Punteggiato all'esterno da tubi fluorescenti circolari, gestiti elettronicamente da una centralina di controllo, l'amichevole alieno la sera si trasforma in uno schermo a bassa risoluzione che può trasmettere messaggi. Mentre all'interno, i travelator (tapis roulant) consentono ai visitatori di attraversarne gli spazi godendoli, un po' come succede nella fiera di Fuksas, come se fossero scene cinematografiche in sequenza.

Altra opera di notevole effetto è l'ampliamento al The Ontario College of Art & Design, Toronto, Canada completato nel 2004 da Will Alsop. È un edificio, contenente oltre 6.000 mq. di studi e aule, sospeso in aria per non compromettere lo spazio inedificato e gli edifici preesistenti sottostanti. Appoggiato su 12 esili pilastri in ferro alti circa 25 metri, pitturati ognuno con un colore diverso, l'edificio è una scatola-scultura in alluminio a sfondo bianca pixellata da numerosi piccoli quadrati color nero disposti casualmente nonché dalle finestre che, in tal modo, si trasformano in un motivo decorativo più pittorico che architettonico.

Sul versante opposto a quello della Supercreatività si colloca l'Ultraminimalismo. Alla società moderna caratterizzata dalla caoticità, e dall'esuberanza formale oppone una estetica ordinata, asettica, astratta, immateriale, agerarchica, monocroma e inflessibile. Principale esponente di questa tendenza è la giapponese Kazuyo Sejima che da alcuni anni, insieme al partner Ryue Nishizawa, sta indirizzando in senso rigorista il minimalismo diagrammatico che aveva caratterizzato i suoi primi lavori e sul quale ci siamo soffermati in un precedente capitolo.

La più importante opera che Sejima e Nishizawa realizzano nel periodo è il Museo di Arte Contemporanea a Kanazama, Giappone (1999-2004). Si tratta di uno spazio circolare delimitato da trasparenti pareti vetrate nel cui interno sono inserite scatole di larghezze, lunghezze e altezze diverse. Raffinatissimo nelle proporzioni e nella assoluta semplicità dell'impianto – le scatole sono disposte all'interno di una banale griglia ortogonale – il museo non ammette alcuna flessibilità ed è l'esatta antitesi delle complesse macchine espositive High Tech. Con i suoi pilastrini circolari che a malapena raggiungono un diametro di una decina di centimetri, comunica l'idea di una perfezione smaterializzata: oltre il platonismo, oltre il minimalismo, oltre il calvinismo, vicino all'anoressia.

Interrogata sul metodo progettuale, la Sejima afferma: "We never start from a simple base, even in the schematic design phase. We seem to start from very complicated things that gradually become simple".[74] Dove però la parola "semplice" è da intendersi come "elementare" perché alla fine a resistere al processo di riduzione sono solo unità che non possono essere più suddivise.

74 Cristina Diaz Moreno, Efrén Garcia Grinda, "Fragment from a conversation", El Croquis n.121-122 (2004), pag.13

Come nella House in a Plum Grove a Tokyo (2003), progettata dalla sola Sejima, dove il ridotto volume edilizio è suddiviso nelle funzioni residenziali primarie: mangiare, studiare, dormire, ricevere, lavarsi. Da qui lo spessore di poco più di un centimetro delle pareti divisorie in acciaio, lo spazio estremamente ridotto degli ambienti, alcuni larghi poco più di un metro, e la decisione, per non farli diventare eccessivamente angusti e soffocanti, di metterli in comunicazione tra loro utilizzando grandi bucature interne. Il risultato è che chi abita la casa ha, in ogni punto vi si trovi, la sensazione di vivere all'interno di una griglia frutto di una pura e insieme sofisticata operazione concettuale.

Ovviamente un'architettura del genere, per mantenere il suo aspetto ideale, poco tollera la concretezza della vita e quindi il disordine, lo sporco e il tempo. E forse il suo successo è proprio da ricercarsi in questa astrazione dalla materialità del corpo e in un ascetismo laico che rinnega i valori della società consumista anche se, allo stesso tempo, li persegue attraverso la ricerca di una raffinatezza estrema. Un po' come propone il nuovo design giapponese, per esempio con i prodotti della catena Muji, che teorizza un ritorno a pochi ed elementari bisogni basici, magari fatti pagare a caro prezzo.

Infatti, come è facile vedere dal fallimento degli schemi residenziali a basso costo progettati dalla stessa Sejima, come per esempio il Gifu Kitagata Apartment Building a Motosu, Gifu Prefecture,Japan (1994-1998) l'ascetismo ultraminimalista funziona egregiamente con le residenze unifamiliari di lusso e con gli spazi destinati alla cultura e agli intellettuali, poco con attività più semplici e meno ricercate.

4.9 Back to basics

Pur senza avvicinarsi all'ultraminimalismo del duo Sejima – Nishizawa sono numerosi gli architetti, soprattutto giapponesi, che in questi anni puntano a un ritorno all'essenziale: "back to basics", per riprendere una espressione del The Architectural Review dell'agosto 2007 – Tra questi spiccano Kengo Kuma e Shigeru Ban. Kengo Kuma orienta la sua ricerca sulle relazioni primarie e sulla natura: attraverso la tattilità dei materiali, il rapporto con la luce, l'acqua e il paesaggio. Come, per esempio, negli Headquarters per LVHM a Omotesando, Tokyo, Giappone (2005) e negli Uffici e Showroom a Shangai, China (2006) dove disegna, all'interno di due difficili contesti metropolitani, una sequenza di incantevoli spazi sospesi tra natura e artificio. E dove ottiene vibranti effetti chiaroscurali attraverso l'uso di diaframmi verticali e orizzontali realizzati con sottili listelli spaziati tra loro o anche, nell'intervento a Shangai, con un muro verde fatto da file orizzontali di vasi intervallati da sottili spazi vuoti.

Temperamento più sperimentale è quello di Shigeru Ban, un architetto che si è fatto notare già negli anni novanta per l'invenzione di strutture in cartone. Le aveva messe alla prova dopo il terremoto di Kobe del gennaio del 1995, realizzando una chiesa di circa 170 mq. con tubi alti 5 metri e spessi 16 mm. Aveva inoltre realizzato 21 baracche sempre in tubi di cartone, montabili in sei ore, coperte con teflon-coated fabric e zavorrate al terreno mediante cassette in plastica riempite di sabbia. Un progetto questo che aveva suscitato l'interesse dell'Union Nation High Commission for Refugees. Ma anche del mondo dell'architettura e dei suoi committenti tanto da fruttargli l'incarico della realizzazione del Japanese Pavilion all'Expo di Hannover del 2000 e di un padiglione dimostrativo nei giardini del MoMA (2000). Entrambe le strutture sono state

realizzate con sottili tubi di cartone riciclato e riciclabile. La prima – calcolata con l'aiuto di Frei Otto e Buro Happold – era composta da tre cupole legate insieme a formare uno spazio di 72x35 m. con altezza di oltre 15 metri.

Stimolato dall'obiettivo di ricercare un modo più ingegnoso e più semplice di vita, Ban è anche autore di numerosi esperimenti nel campo della residenza. Tra i quali spicca la House a Kawagoe, Giappone (2001), conosciuta come Naked House,un grande spazio interno indifferenziato con all'interno alcuni box in legno su ruote che fungono da camere da letto. Un espediente questo che, con semplicità di mezzi, permette una notevole flessibilità abitativa.

Tra le sue opere più recenti oltre al progetto per il Centro Pompidou a Metz – un'opera disegnata nel 2003 in collaborazione con Jean de Gastines che si caratterizza per la scelta di utilizzare la tecnologia tensile dei circhi – vi è il Nomadic Museum, una galleria itinerante prefabbricata realizzata per mostrare i documentari naturalistici di Gregory Colbert. È realizzata montando insieme 152 container su quattro piani e lungo quattro file. Altri materiali utilizzati sono le colonne di cartone, comuni pannelli a nido d'ape e tendoni plastificati per le coperture che, però, si sta pensando di sostituire con solar cloth per una migliore resa energetica. Montabile in dieci settimane la galleria ha già fatto tappa in numerose città, tra cui New York e Santa Monica.

Le opere di Shigeru Ban sollevano il problema di un'architettura che deve puntare sull'invenzione, sulla creatività e sull'economia dei mezzi piuttosto che sulla creazione di icone figurative. Anche perché, come ha notato Paul Finch: "In a world with the same distinctive icons everywhere, then none of them will be distinctive in any meaningful way, instead becoming icons in the old sense of the word, that is to say similar representations of the same thing,

the same thing being architecture itself".[75]

Campione dell'arte della frugalità è Rural Studio, un programma lanciato da Sam Mockbee con l'Auburn Univerity e, poi, alla morte di questi, avvenuta nel 2001, ripreso da Andrew Freear. Consiste nel far lavorare gli studenti degli ultimi anni di architettura a programmi pilota in aree particolarmente povere del paese, utilizzando materiali e mezzi riciclati o donati da sponsor. Per gli studenti è una utile palestra di apprendimento perché imparano a mettere da parte tutte le fisime stilistiche e formaliste che hanno appreso negli anni precedenti sui banchi di scuola. Per la popolazione locale è un importante aiuto che dal 1994 ha permesso la realizzazione di una sessantina di interventi. Come per esempio la Lucy's House a Mason Bend, Alabama (2001-2002), dove i muri sono stati ottenuti, invece che con tecniche tradizionali, sovrapponendo carpet tiles regalate da un donatore e dove si è riuscita a realizzare una torre color rosso neoespressionista. Oppure come la Fire Station in Newbern, Alabama (2003-2005), interamente realizzata in legno e policarbonato.

In Inghilterra, tra le recenti opere che mettono insieme creatività e materiali poveri e/o riciclati vi è l'House a Islington, Londra (1998-2002) disegnata da Sarah Wigglesworth. In essa sono utilizzati, con notevole fantasia, numerosi materiali: dai sacchi di sabbia alla paglia utilizzata come materiale isolante. Per Peter Davey è : "the most sexy and witty building I have seen for years: fetishist, full of clever inventions, happy with overlapping story telling, wild yet tender, ever open to change….We all live in house like that in our imagination".[76]

In Olanda, NL Architects con grande semplicità di mezzi realizza a Utrecht nel 2003 un ibrido Basket Bar dove il campo da gioco è intelligentemente sollevato per lasciar posto a piano terreno a spazi, quali la caffetteria e uno spiazzo all'aperto, destinati alla socializzazione.

SeARCH con l'High Tea, Posbank Pavilion nel Veluwezoom National Park a Rheden, in Olanda (1998-2002) combina con grande raffinatezza materiali naturali e artificiali per reiventare una tipo certo non semplice quale il padiglione espositivo.

In Danimarca Plot per il Maritime Youth House, Copenhagen (2004) mostra come si possano creare spazi continui rendendoli attraenti con l'uso del legno.

Vi è, infine, la mensa Octospider a Bangkok, Thailandia (2001-2004), progettata da Exposure. Pensata per migliorare le condizioni di lavoro degli operai tessili impegnati nel vicino stabilimento industriale, la mensa è sopraelevata per garantirle un piacevole rapporto con il panorama circostante. Anche la forma, che ricorda le dita aperte di una mano, nasce dal desiderio di consentire a ciascun tavolo una buona visuale. Il bacino, sulla quale la struttura è costruita è stato ricavato riciclando l'acqua utilizzata nel lavaggio dei tessuti. La rampa a forma circolare, trasforma, infine, in un evento la passeggiata che unisce luogo di lavoro e mensa.

4.10 Dove andare

Verso quale direzione si muoverà l'architettura nel prossimo futuro?

Non è azzardato prevedere che a dominare il panorama sarà ancora lo Star System, che si rafforzerà con nuovi incarichi, provenienti soprattutto dai Paesi emergenti: Cina, India e Golfo Persico dove, a Dubai, stanno muovendosi importanti interessi economico finanziari. Tra le opere che si produrranno alcune saranno di notevole intensità poetica e interesse formale. È difficile infatti pensare che personaggi creativi come Gehry, Hadid, Koolhaas si ripeteranno stancamente, accettando la banalizzazione e il facile successo che la celebrità può comportare.

Da parte dei progettisti emergenti avremo, invece, un

75 Paul Finch, "Spanning Cultural Difference", The Architectural Review n.1326 (August 2007), pag.19.

76 Peter Davey, "And the Future?", The Architectural Review n.1297 (March 2005), pag.88.

atteggiamento ambivalente. Da un lato cercheranno di entrare nel circuito dello Star System, dall'altro lato assisteremo a prese di distanza. Ciò porterà, nel primo caso, alla diffusione di quello che prima o poi verrà a configurarsi come uno stile, non diversamente da quanto è successo con lo Stile Internazionale. Mentre, nel secondo, caso porterà all'emergere di nuove tensioni, inquietudini e idee progettuali non meno interessanti di quelle che una ventina di anni fa provocarono i notevoli cambiamenti architettonici che abbiamo vissuto e di cui godiamo i frutti.

Sicuramente, alcuni di questi rivolgimenti sono già in atto ed è solo colpa della presbiopia di noi critici, che sappiamo leggere meglio ciò che è passato rispetto a ciò che abbiamo proprio sotto gli occhi, il non riuscire a vederli e decodificarli. Come non lo fecero quelli della generazione che ci hanno preceduti quando per esempio nel 1980 non notarono gli eccentrici contributi di Gehry e Koolhaas alla altrimenti postmoderna Strada Nuovissima della Biennale di Venezia o quando, ancora prima, nel 1978 non riuscirono a prevedere le ricadute delle novità preannunciate dall'ampliamento della casa dello stesso Gehry a Santa Monica.

Tre direzioni appaiono comunque oggi delinearsi.

La prima consiste nella crescente importanza del contesto a scapito dell'oggetto. L'architettura si confronterà sempre di più con la dimensione territoriale e, non essendoci più nette linee di demarcazione, la natura entrerà sempre più prepotentemente nel processo progettuale, anche come materiale da costruzione. Oltre il risparmio energetico e la sostenibilità, la prossima frontiera sarà il nuovo rapporto con tutto ciò che ci circonda. Da qui il rifiuto per le architetture-scultura acontestuali. Ma anche lo scarso interesse per le composizioni tettonicamente ben proporzionate – anch'esse, alla fine dei conti, pensate come oggetti scultorei autonomi rispetto al paesaggio.

La seconda direzione tenderà a rivedere il rapporto tra High Tech e Low Tech, superando l'eccessivo entusiasmo degli anni novanta per il digitale ma anche la paura, cresciuta dopo le Twin Towers, per tutto ciò che appare come tecnologico. Ciò, ovviamente, non vuol dire un banale equilibrio con scelte mediane. Ma appassionanti incontri e scontri – tra semplice e complesso, tra lento e veloce, tra digitale e meccanico, tra automatico e manuale, tra leggero e pesante, tra trasparente e opaco, tra astratto e concreto… – alcuni dei quali, come abbiamo già visto, cominciano già a delinearsi nei progetti degli architetti più giovani.

La terza direzione vede l'architettura entrare nel circuito dei desideri. Ciò vuol dire superare la fase dei bisogni elementari e dello standard per entrare in quella dei bisogni complessi, dei modelli di vita. Gli aspetti comunicativi e retorici diventeranno predominanti. Come avviene nella moda e nell'arte, entrambe sempre meno coinvolte in ricerche oggettuali e sempre di più in dinamiche relazionali. A questo punto spetterà agli architetti decidere se utilizzare le tecniche mistificanti della prima o quelle ben meno arrendevoli della seconda.